

أوراق في اللغة والنقد الأدبي

د . ابراهيم خليل
الجامعة الاردنية


رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

أوراق في اللغة

و

النقد الأدبي

د. ابراهيم خليل
الجامعة الأردنية

دار الينابيع للنشر والتوزيع
عمان
١٤١٣هـ - ١٩٩٣م

أوراق في اللغة

و

النقد الأدبي



مقدمة

تتناول هذه الأوراق عدداً محدّداً من قضايا اللغة والنقد الأدبي، القديم والمعاصر .

ففي المبحث الأول وقفة جديدة ازاء ظاهرة النثر الفني الذي ازدهر في عصر الحروب الصليبية في كل من مصر والشام ، وقد حاولت في هذا البحث تناول هذا النثر وإنصافه نقدياً ، بعد أن ظل هدفاً لكثير من الناقدين الذين لم يجدوا فيه غير الصنعة ، والتلفيق البديعي لاغير . وقد نبهت على خطأ النظر لهذا الأدب معزولاً عن سياقه الاجتماعي والثقافي، وأشرت إلى غير فنّ من فنون النثر التي أهملها الدارسون ، والمنتقدون ، ولم يتناولوها ، بذريعة أنها ليست من النثر الفني . أما المبحث الثاني فهو تحليل مقارن لمبدأ الخلْق العضوي في القصيدة ، واستقصاء لمواقف النقاد العرب ، والنقاد الغربيّين ، القدماء منهم والمحدثين ، حول وحدة النص الشعري ، وتباين أنظار النقاد ، واختلافهم في التطبيق، ومايعتورُ مصطلح الوحدة من تغيّر وتفاوت في دلالته النقدية، والفنية . وخلصت إلى رأي في وحدة القصيدة العربية القديمة والمعاصرة ، أظنه رأياً جديداً ، يستحق من القاريء أن يقف عنده وله من بعده أن يرفضه ، أو يقبل به اذا شاء . ومن مجال الوحدة في القصيدة العربية إلى مجال الأسلوبيات جاءت النّقلة في الورقة الثالثة حول أبي بكر الباقلّاني ، فقد جلوت في هذه الورقة الفكرة الرائدة التي جاء بها الباقلاني حول الاسلوب، ووظيفته في تمييز الكلام الإلهي عن الكلام البشري ، وتمييز كلام شاعر عن شاعر ، وناثر عن ناثر ، ووظيفته أيضاً في تمييز أدب الفترة عن الفترة ، والعصر عن العصر ، مبيّناً أن فهم الباقلاني للأسلوب مشابه لفهم المعاصرين ، وأن الذين جاءوا بعد ـ كعبد القاهر الجرجاني ـ قد أفادوا منه كثيراً ، وإن كانت الشهرة من نصيبهم هم لا من نصيبه هو .

ويتصل موضوع الأسلوبيات بموضوع اللغة ، إذ النظر الأسلوبي، من حيث هو بحث في علم النص ، يتكيء اتكاءً مباشراً على علم اللغة ، من حيث هو بحث في ماهية اللغة ، ونظامها الصوتي والتركيبي ، والدلالي . ومن هذا الباب جاءت الورقة الأخيرة حول بعض الظواهر الفونولوجية في كتاب « سيبويه » . وهو بحث اعتمدت فيه على قراءة جديدة للكتاب المذكور في ضوء النظر اللغوي الجديد ، وأظن ماجاء فيه من آراء ، إن لم يكن مبتكراً، فهو ـ على الأقل ـ لايكرر شيئاً مما قيل عن تراث سيبويه النحوي ، أو الصرفي .

وبعد : فإن عدداً من هذه الأوراق سبق نشره في مجلات تخصصية محكمة ، ومن ذلك البحث الموسوم « بالنظر الأسلوبي » الذي ظهر في مجلة « التوباد » التي تصدر بالرياض . والبحث الموسوم بوحدة القصيدة ، فقد نشر في مجلة الوحدة . أما البحث المتعلق بالظواهر الفونولوجية في كتاب سيبويه ، فقد ظهرت في مجلة أفكار بعد اطلاع عدد من المقيمين عليه من بينهم الاستاذ الدكتور إحسان عباس ، والاستاذ الدكتور محمود السمرة .

ولايفوتني أن أشكر الأساتذة ممن نظروا في بعض هذه البحوث، ولاسيما الدكتور محمود ابراهيم الذي قرأ مسودة البحث في النثر الفني ، ودون عليه بعض الملاحظات التي أفدت منها كثيراً ، وكذلك الدكتور نصرت عبد الرحمن الذي قرأ مسودة البحث الخاص بوحدة القصيدة ، فكلاهما يستحق أجزل الشكر وأوفاه .

والله من وراء القصد .

د . ابراهيم خليل

عمان ـ الجامعة الاردنية

مشروع رؤية جديدة لنشر القرنين السادس والسابع في مصر والشام

توطئة :

النثر « prose » هو الكلام المرسل الذي يعتمد على التفكير الدقيق لا على التخيّل ، أو تصوير العواطف ، ولا على الوزن والقافية . غير أن بعض كتاب النثر تميّزوا بما يسمى بالنثر الفني ، وهو النثر الذي لا يراد له نقل الأفكار فقط وإنما تحقيق اللذة الفنية بالاعتماد على بعض عناصر الشعر من إيقاع معين ، ولغة مجازية مثيرة للخيال . « ١ » بخلاف النثر التقريري « Exposition » الذي تعنى موضوعاته بالحدود وتوضيح الأفكار ، والمباديء ، وتقديم المعاني بأسلوب دقيق بعيد عن العواطف . « ٢ »

ويقترب النثر الفني من الشعر ،ويسمى عندئذ بالنثر الشعري "poetic prose" لما يتوافر فيه من براعة السبّك ، وكثرة المحسنات والمجازات والإيقاعات ، ولعبت المقامات التي كتبها بديع الزمان الهمذاني دوراً كبيراً في إيجاد الشاعرية مثلما نجد في المقامة القريضية . « ٣ »

فالنثر الفني ، من حيث هو نوع أدبي ، كل نثر يعرض أفكاره عرضاً قائما على التنظيم الحسن ، الجذّاب ، الذي يراعي جمال الصياغة ، وحلاوة السبّك ، مع مراعاته لقواعد الصرف والنحو . « ٤ » ويتمثل هذا النثر لدى العرب في كتابات متعددة كالمقامات ، والرسائل الديوانية ، والاخوانية ، وكتب السيرة ، وغيرها من فنون، في حين أنه لدى الغربيين ينحصر في القصص والروايات وأدب الوصف .

هذه المقدمة ضرورية لمعرفة المدلول العلمي الدقيق للنوع الأدبي الذي نحن بصدد الحديث عنه ،وما دمنا قد حددنا النوع الأدبي الذي سيكون مدار بحثنا ههنا فيجب أن نحدد ما يرتبط به من زمان ومكان ، فالنثر الذي نعنيه هو الذي كتب في القرنين السادس

والسابع الهجريّين ، وهذا التحديد لا بد أن يثير في وجوهنا بعض المشكلات منها أن بعض النثر الذي وصلنا غير محدّد التاريخ ، وقد يكون من انتاج كاتب عاش في القرنين الخامس والسادس كعلي بن أبي أسامة الحلبي (ت ٥٢٢ هـ) « ٥ » أو ابن قادوس الدمياطي (ت ٥٥٠ هـ) « ٦ ».

وقد يكون من انتاج كاتب وشاعر عاش في القرنين السادس والسابع من أمثال شهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥ هـ) وغيره . « ٧ »

فالتحديد القطعي هنا غير قائم ، يضاف إلى ذلك أن بيئتي مصر والشام لا تنفصلان عن غيرهما من البيئات العربية الاسلامية، فبعض ناثري الفترة مثل عماد الدين الكاتب « ٨ » أو ضياء الدين بن الأثير الجزري « ٩ » أو ابن جبير الأندلسي « ١٠ » ليسوا من أهل مصر أو الشام ولكنهم جاءوا إليهما وأقاموا فيهما وكتبوا من وحي الحياة الاجتماعية والسياسية لهاتين البيئتين في هذين القرنين .

ومن الحريّ بنا قبل دراسة النثر الفني ، وفقاً للمعنى الذي حدّدناه ، وتِبْيان ماله وما عليه ، أن نلمّ بما كتب حوله على سبيل الاختصار ، والخلوص من ذلك كله بمعطيات محدّدة .

معطيات سابقة : ـ

فقد أجمع الباحثون والدارسون المحدثون على مجموعة من الاحكام والمعايير نظروا من خلالها الى هذا النثر، مستندين الى نصوص أو رسائل ، للقاضي الفاضل ، « ١١ » أو للعماد الاصفهاني، أو لضياء الدّين بن الاثير ، مؤثرين عدم الخوض في كتابات كثيرين كابن الخلال (ت ٥٦٦ه) وابن الصيرفي (ت.٥٥) وأبن الجراح (ت٦١٦هـ) والقاضي الجليس (ت ٥٦١هـ) أو ابن قادوس الدمياطي (ت

٥٥١هـ) أو ابن لقمان(٦٩٣هـ) ومحيي الدين بن عبد الظاهر (٦٩٢هـ) وشهاب الدين محمود الحلبي (ت ٧٢٥هـ) وغيرهم كثير «١٢» وتجنب كثير منهم الاشارة الى النثر القصصي والجغرافي والتاريخي الذي نجده في كتابات ابن جبير واسامة بن منقذ، وقصص المغامرات والفروسية التي ظهرت في هذه الحقبة كسيرة عنترة «١٣» وسيرة اسامة بن منقذ التي تصوّر باسلوب حي شيق ممتع الحياة العاصفة في ذلك الحين لا سيما ما اتصل منها بالعلاقة بين المسلمين والصليبيين. اما كتاب رحلة بن جبير فانه الى جانب قيمته التاريخية والاجتماعية يسترعي التوقف امام نثره البسيط، وماوصفه من مشاهد تبعث الدهشة في النفوس.«١٤»

ولم يقتصر الدارسون على اغفال الكثير من نثر الفترة ، واستثنائه بحجة انه نثر غير فني ، بل نظروا الى ما وقع بين ايديهم من نصوص، وما عثروا عليه من رسائل ، من باب ضيق هو الشكل البديعي للنص، فنرى الاحكام تتكرر بشيء من التقارب ، لا بل التطابق الشديد، فالقاضي الفاضل « يعني بالوان البديع لا سيما الجناس» «١٥» « ويميل للتشخيص بسبب ميله الى الوان البديع» . «١٦» وطريقته استمرار لطريقة سلفة ابن ابي الشخباء». «١٧» و« لم ياتِ بطريقة جديدة تخالف طرق الكتابة المعروفة لدى اهل المشرق» . «١٨» اما بقية الكتاب فهم (فاضليّون) من حيث اعتمادُهم على انواع البديع،والاقتباس ، والتضمين «١٩» لا بل اصبحوا يغالون في هذه الانواع الى درجة الاعتساف والتلفيق . «٢٠» ويذهب احد الدارسين الى اضفاء الترف الذهني على النثر بقوله : « وهو ادب بورجوازي» .«٢١ » يعتمد في رأيه على التلاعب بالالفاظ تلاعبا يناسب ذوق العصر«٢٢». ويؤكد في موضع آخر أن النثر في هذه الفترة طُبع بطابَع القاضي الفاضل، وطريقته القائمة على : التجنيس والمطابقة ، والتسجيع ، والتفنّن في البديع،

علاوة على المقابلة والتصوير البياني« ٢٣ ». وقد تأثر بهذه الطريقة ـ كما يقول ـ ضياء الدين بن الاثير وجمال الدين بن بناته المصري وابن سناء الملك والقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر.« ٢٤ ».

واذا نظرنا في آراء المحدثين الذين تكلموا على نثر العماد وغيره من الكتاب وجدناهم يكررون ما يذكرونه عن نثر القاضي الفاضل .« ٢٥ » ويكررون مثل هذا الموقف الذي يكتفي فيه بالكلام على بديع الناثر وتكلفه عند الحديث عن نثر ضياء الدين بن الاثير وأسلوبه الكتابي « ٢٦ ». أو عن نثر ابن الصيرفي « ٢٧ » أو شهاب الدين محمود الحلبي ، أو أسامة بن منقذ خلا ما يذكر في العادة عن سيرته الموسومة « بالاعتبار » وما في أسلوبها من المناقب . « ٢٨ »

ومع أن بعض المحدثين يرون في طريقة القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني وابن الأثير واضرابهم من كتاب الفترة طريقة جديدة متأثرة بكتاب المقامات لا سيما الحريري « ٢٩ » إلا أننا نجد آخرين يرون فيها استمراراً لطريقة أخرى هي طريقة ابن العميد ، والصاحب بن عباد مع الإستزادة من ألوان البديع ، والمجاز والتشخيص ، وإظهار البراعة اللغوية ، والميل إلى العطف ، والترادف ، والإطناب ، ولا سيما فيما كتبوه من رسائل ديوانية تتعلق بالفتوح « ٣٠ » وتتسم بالمغالاة « ٣١ » ، وتؤْثر ألفاظ القرآن على غيرها من ألفاظ ، لا بل قد تلجأ إلى حلّ الآيات القرآنية ودمجها في الرسالة ، أو اقتباسها بألفاظها ومعانيها ، أو حلّ الأبيات الشعرية في تضاعيف النص ، وهذه الطريقة قد تكون من الطرائق الجديدة التي برع فيها القاضي الفاضل براعة تفوّق فيها على غيره . « ٣٢ »

والتأمّل فيما سبق من أحكام نقدية أُطلقت على نثر الفترة يسفر عن معطيات محدّدة نجملها فيما يلي : ـ

١ ـ لم يدرس النثر دراسة تجمع بين الشمول والعمق ، وقصارى ما ذهب إليه الدارسون أنهم وقفوا على جزئيات معينة ، أو رسائل كاتب معين ، في إطار خاص كإطار الجهاد ، أو الخطابة ، أو غيرها ، واكتفوا بتأمل هذه النصوص من باب الصنعة البديعية لا أكثر .

٢ ـ امتازت الآراء النقدية التي أسفرت عنها هذه الوقفات بتكرار بعضها بعضا .

٣ ـ اعتمدت هذه الوقفات على دراسة الظاهرة الأدبية في إطار من المعايير المتصلة بالظاهرة وموقفنا منها دون أن يَمَسّ ـ باستثناءات نادرة ـ القيم النقدية السائدة في ذلك الحين ، والمزاج الفنيّ الذي كان راسخاً عندما ظهرت هذه الرسائل للوجود . وهذا الأسلوب في الدراسة أسلوب إسقاطي ، نأمل تجنّبه هنا لما فيه من إغفال للحقائق القائلة بأن العمل الأدبي ليس من نتاج الفرد الكاتب وحده وإنما هو نتاج للمعطيات الذوقية والفنية السائدة متزاوجة مع قدرات المبدع الفردية ، وحظه من الاختراع . « ٣٣ »

٤ ـ يضاف إلى ما ذكر أن عناية الدارسين بنثر الفترة من حيث الكم عناية قليلة جداً . فمن بين الدراسات الحديثة التي تناولت أدبها لا نجد إلا عدداً محدوداً، وهو يتوقف عند النثر توقفاً يخلو من الإستقصاء والأناة ، وهذا ليس انتقاصاً من جهود الدارسين وإنما هو محاولة لبيان أوجه النقص التي يمكن للدارس اليقظ أن يتلافاها إن كان راغباً في تقديم إضافة جديدة لما سبق .

معرفة الذوق السائد

فالقراءة الثانية لنثر الفترة تحتاج إلى معرفة دقيقة بالذوق الفني السائد فيها، والقيم والمعايير النقدية التي كانت ماثلة في أذهان الكتاب حين يكتبون ، وما تركته من أثر شاخص في النّمَط

الذي نسجوه سواء من حيث الشكل أو الفحوى. وان كانت هذه الدراسة لاتدعي الوفاء بالمطلوب الذي يزيد كثيرا عن رقعتها المحدودة الاتساع ، فانها تريد أن تكون - على الاقل - مشروعا لرؤية جديدة قد يفسح الزمان لها الطريق فتغدو حقيقة ملموسة .

ولعل في مقدمة العوامل المؤثرة في مزاج الفترة الفني ديوان الانشاء ، « ٣٤ » فمعظم ناثرى الفترة إن لم نقل كلهم كانوا ممن تصدّروا هذا الديوان . « ٣٥ » وقد كانت لديوان الانشاء سطوته الفنية على ما يصدر عنه من رسائل وتقاليد وتوقيعات ومنشورات . « ٣٦ » ويستدل من رواية ذكرناها عن ابن الخشاب الذي زار بغداد ، فأعجب بكتابة الحريري وأسلوبه الانشائي ، على أنهم كانوا يتوخون في الكتابة الديوانية نسقا معينا لا بد فيه من أن يميل صاحبه الى الزخرف والجرس الموسيقى، وتوليد المعاني ، والوان البيان.

وتعد الثقافة السائدة في ذلك الحين من اكبر العوامل التي اسهمت في تكوين الذوق الفني والادبي. وغير بعيد عن الذهن ما كان يدور في هذين القرنين من صراع دموى بين الفرنجة والمسلمين ، وكانت العقيدة محور هذا الصراع الذي انتقل الى الأرض فأحدث في النفوس ردود فعل كان منها شدة الاهتمام بالجانب الديني، وشدة التعلق بالتراث الاسلامي، ومحوره الاكبر هو القرآن، لذا شهد القرنان السادس والسابع الهجريان - بشكل لافت - استئنافا للنظر في جل ما كتب وألف حول القرآن من حيث علومه وأحكامه وتفسيره ، وإعجازه « ٣٧ » وقد صاحب الاهتمام بالقرآن اهتمام مماثل بالموروث من شعر ونثر فكانت المقامات مقروءة ، وكان الشعر يروى ، ويحفظ ، ويقلد ويعارَض ، ويحلّ وينثر لاكتساب المزيد من الخبرة والمراس ، وكأن هذه العملية درس تطبيقي في فن الكتابة ، والقرآن مدرسة يتخرج فيها المنشئون « ٣٨ » وأصبحت كتابات هذا

الفريق من الأصول التي ينتفع بها المبتدئون . « ٣٩ »

وقد صدرت عن نقاد ذلك العصر أحكام بشأن هذا النثر . ومما يسفر عنه التأمل في هاتيك الأحكام الملاحظة بيسر شدة تجاوب المزاج الفني مع هذه الأساليب أي أن الذوق كان يستحسن هذه الاساليب ولا يأباها كما هو الشأن في عصرنا نحن . فهذا ابن حجة الحموي « ٧٦٧ ـ ٨١٧ هـ » يقول في عبارة لا تخلو من دلالة شاملة على رأي الناس في نثر القاضي الفاضل : وأجمع الناس على أنه أتى مع الإكثار بالعجائب . « ٤٠ »

ويقول النويري في نهاية الأرب : « انتهت إليه صناعة الإنشاء ووقفت . . وألقت البلاغة مقاليدها بين يديه . « ٤١ » . واصفاً بذلك نثر القاضي الفاضل .

وينّوه القلشندي بأسلوب ابن الأثير فيقول : « ومقالته مما يحتج له ويعوّل عليه . « ٤٢ »

ولو أردنا التسامح بازاء ما يضمره بعض الكتاب لزملائهم من الاعجاب والمحاولة وأوردنا ما وصف به العماد الاصفهاني نثر القاضي الفاضل وقفنا على عدد من المقاييس الذوقية السائدة: القريحة الوقادة، والبديهة، والبصيرة ، والتفّوق على المتقّدمين ، واختراع الفكرة ، والمجيء بالبديع المبتكر ، وغزارة الانتاج ، «٤٣» فهذه المعايير كان يراعيها الكتاب حين يكتبون ، ويتوجهون بانشائهم لطائفة من القراء تتجاوب نفوسهم مع هاتيك المعايير .

إلى جانب ما ذكرناه من عوامل متصلة بالثقافة ، وصنعة الكتابة ، ثمة عامل اجتماعي لا يقل خطرا عن غيره من العوامل . وهو غير مستحدث في هذا العصر ، وانما يعود الى زمن بعيد ، اعني به صدور الكتابة الفنية عن بلاط الامراء والسلاطين «٤٤» . والتوجه من خلالها لمخاطبة فئة محدودة من القراء . وهذا بطبيعة

الحال ترك اثرا في الاساليب المتبعة ، ودليلنا على ذلك ان النظر فيما كتب في هذا العصر مما لا يحتسب في النثر الفني ، كرحلة ابن جبير أو سيرة عنترة ، أو سيرة أسامة الموسومة «بالاعتبار» او غيرها من كتابات تاريخية يؤكد وجود اساليب اخرى تخلو من التأنق اللفظي ، والزخرف البلاغي ، مع معالجتها في الوقت ذاته لمشكلات العصر ، وهمومه الحيوية . «٤٥» ولماذا نبعد كثيرا ولدينا دليل اقوى من هذا بكثير ، وهو أن كتاب البلاط انفسهم كانوا عندما يخلون الى ذواتهم ويكتبون ما يعرف بالرسائل الاخوانية مثلا يتخففون بشكل ملحوظ من اثقالهم الزخرفية ، وقيودهم البديعية .

فقد ذكرت ، للقاضي الفاضل كتابات سمّاها «المتجدّدات» وصف فيها الاحوال في زمنه بعد وفاة صلاح الدين (ت ٥٨٩هـ) ، وجاءت هذه المذكرات ، كما يقال، متحرّرة من قيود البديع «٤٦» ويتضمن ديوان رسائل ابن الاثير عددا غير قليل من رسائله الاخوانية . وهي وان لم تتحرر من قيود البديع تحررا تاما فانها لا ترسف فيها كثيرا .« ٤٧»

نستخلص مما سبق ان الذوق الفني في هذه الفترة كان يتطلب من الناثر ألا يخرج عن المقاييس التالية : -

١ - أن يتبع الطراز الفني لديوان الإنشاء وهو طراز التأنق .

٢ - أن يجعل من ألفاظ القرآن ، والحديث ، والشعر السائر، ألفاظاً بارزة في نثره ، وأن تتشابك معالم هذا التراث في نسيجه الفني .

٣ - أن ينشيء الترابط بين نثره وكل ما هو ديني .

٤ - أن يكون غزير الإنتاج .

٥ - أن يتفوق على المتقدمين في صنعة الكتابة .

٦ - أن لا يتوخى البساطة والسهولة ما دام يخاطب الصفوة في نثره .

وما من شك في أن هذه المقاييس كانت تشكل جزءاً من استعداد الكتاب ، وميلهم الفطري ، ولهذا فهي تؤثر في طرائق الكتابة وفي الأساليب ، وفي نمط التوجه إلى القاريء .

وهذا يفسر مانجده في رسائلهم من الإطالة أحياناً ، أو التكرار أو التصنع أو الاقتباس أو الاتكاء ، أو اذكاء الصلات بين الألفاظ ، أو إقامة الروابط بين الاشياء المتباعدة ، مع إحساسهم بأن هذا الذي يفعلونه لا تزيُّد فيه ولا تكرار ، ولا كلفة فيه ولا مشقّة . يقول القاضي الفاضل في وصف طريقته الفنية : « ما تعبت في استخراج جواهرها ، بل سنحت حتى تناولتها ، وجنحت إليّ فما حاولتها . «٤٨ » وسواء أصحّ هذا الذي ذكره الفاضل أم لم يصح فإن الإطالة والسعة ، والغنى الذي امتازت به رسائله ورسائل غيره من الكتاب يدل على أن دربتهم في هذا النوع من الكتابة مكنتهم من تطويع ما استعصى على غيرهم من مقومات الفصاحة .

أسئلة للبحث : -

ولكي ندرس هذا النثر دراسة نقدية في ضوء المنهج الذي يرتكز على مراعاة صلة المادة المدروسة بالثقافة والذوق السائدين علينا أن نختط لأنفسنا طريقاً مغايراً يبدأ بإثارة الأسئلة التالية : من هم ناثرو الفترة ؟ وهل ينحصر العطاء الفني لها في بضعة أشخاص تسلموا رئاسة القلم في ديوان الإنشاء ؟

وإن كان الأمر كذلك فأي هامش ضئيل سيخصص لدراسة الآثار الأخرى مثل نثر المؤلفات التاريخية والقصص والمذكرات وكتب

السيرة ؟ وما هي أنواع النثر الفني ؟ هل تقتصر على ما عني به الدارسون من رسائل ديوانية وإخوانية أو يتعداها إلى مجمل الوثائق المكتوبة ؟ أليس التقليد نوعاً من النثر الفني ؟

والتوقيع كذلك أليس نوعاً من النثر ؟ والخطابة أليست نثراً فنياً ؟ وما هي أغراض هذا النثر ؟ وما الوظائف التي اضطلع بها الناثرون ؟ وما مدى مطابقة هذه الأغراض لذوق الفترة ؟ وما مدى ملائمة خصائص النثر الفني لهذا الذوق أيضاً . ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب القيام بجمع هذا التراث من مختلف مظانّه ومصادره ، ودراسته دراسة جديدة تتوخى مع الدقة والعمق كلاً من الاحاطة والشمول . وجهد كهذا ليس بالأمر الهين ولا شك ، مما يدعو أن يكون موضوعاً لدراسة علمية يقوم بها باحث أو أكثر ، يقدم من خلالها ، أو يقدمون ، تصوّراً لرؤية جديدة « مشروعاً » لأدب هذا العصر .

ناثرو الفترة :

وناثرو العصر الذين احتفلت بهم المصادر كثيرون ، منهم علي بن أبي اسامة الحلبي (ت ٥٢٢هـ) «٤٩» وابو القاسم علي بن سليمان المعروف بابن الصيرفي (ت.٥٥٠هـ) «٥٠» ومحمود بن أسعد بن قادوس الدمياطي (ت ٥٥١هـ) «٥١» ، ويوسف بن محمد بن موفق المعروف بابن الخلال (ت٥٦٦هـ) «٥٢» والقاضي عبد الرحيم البيساني المعروف بالقاضي الفاضل (ت٥٩٦هـ» «٥٣») والعماد الاصفهاني٥٩٧هـ» «٥٤» وبهاء الدين بن شداد (ت٦٣٢هـ» «٥٥») والقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر (ت٦٩٢هـ» «٥٦») والقاضي الجليس عبد العزيز بن حسين بن حباب الاغلبي . «٥٧» واسامة بن منقذ.«٥٨» صاحب كتابي (الاعتبار) و(لباب الآداب) . والقاضي الخطيب محيي الدين بن الزكي .. (ت٥٩٨هـ) «٥٩»

ومحيي الدين بن عبد الظاهر المتوفي سنه ٦٩٣هـ « ٦٠ » ، وضياء الدين بن الاثير المتوفي سنة ٦٣٧هـ « ٦١ » وشهاب الدين محمود الحلبي (ت٧٢٥هـ) « ٦٢ » والبهاء زهير الكاتب المتوفى سنة ٦٥٦هـ « ٦٣ » وغني عن القول ان عدد الناثرين في هذا العصر أكبر بكثير من هذا العدد ، وان الاقتصار على ذكر هؤلاء الأعلام في المصادر ذكراً لافتاً لا يعني أن ما كتبه غيرهم من النثر كان ضعيفاً أو لا يستحق الحفظ والتوثيق .

أنواع الكتابة الأدبية وأغراضها في القرنين :

أما أنواع النثر في القرنين فكثيرة أيضاً . فثمة نثر سلطاني يصدر عن الديوان ، وهو على ضروب ، منها ما عرف بالرسائل الديوانية ، ومنها ما عرف بالتقليد « ٦٤ » وهو أن يصدر الخليفة أو السلطان كتاباً يعهد فيه لأحد الاشخاص بولاية العهد مثلاً أو بالوزارة ، ويسمى سجلاً في بعض الأحيان . « ٦٥ » وثمة كتب أخرى تختص باعطاء النعوت والألقاب « ٦٦ » والتوقيعات من النثر الذي شاع في هذه الحقبة ، وهي ما كتب في طرّة السجل أو العهد من كلمات تشهد بإقرار الخليفة أو السلطان لما جاء فيه . « ٦٧ » ولا ريب أن الكتابات السلطانية تعددت شكلاً وفحوى ، غير أنه بالمقابل كانت ثمة كتابات لاصلة لها بالديوان كالرسائل الإخوانية ، « ٦٨ » التي كان يتبادلها الأدباء والكتاب فيما بينهم ، وربما تعدّت هذه الرسائل الشكل البسيط المعروف إلى مكاتبات القاضي الفاضل للسلطان صلاح الدين . « ٦٩ »

ويأتي بعد هذين النوعين من النثر ، النثر التعليمي ، وهو الذي يقصد به الوعظ والاصلاح والتهذيب ، ونستطيع أن نعدّ جزءاً مما جاء في سيرة أسامة بن منقذ « الاعتبار » نوعاً من النثر التعليمي . ولهذا النثر سماته الفنية الخاصة فهو يوجه إلى دائرة أوسع من المتلقين وأسلوبه يتسم بالبساطة ، بعيد عن تعقيد الصنعة

وبهرج البديع .

والنثر الأدبي التاريخي من النثر الذي شاع في هذه الفترة ، وإن كان الدارسون المحدثون يستثنونه لأنه في رأيهم نثر غير فني ، أي لا يراعي حقوق الصّنعة ، واستعمال المجاز وأنواعه ، ولا يعترفون إلا بجزء منه ، وهو الذي يوغل في التأنق كنثر العماد في كتابه (الفيح القسي في الفتح القدسي) « ٧٠ » وكتابه الثاني (البرق الشامي) « ٧١ » والنثر القصصي أيضاً من أنواع النثر التي سادت في هذا العصر . وهو نوعان : نثر يعرف مؤلفه وكاتبه ، وهو الذي انصبّت عليه جهود الدارسين والباحثين .ككتاب الاعتبار لأسامة بن منقذ «٧٢ » ، ونوع لم يعرف كاتبه كالذي نجده في القصص والسير الشعبية مثل سيرة عنترة . « ٧٣ » ولا ريب أن نثر القصص وُظّف في هذين القرنين لأداء أغراض شتى منها بعث القيم العربية الأصيلة كالشجاعة والبطولة لاستنهاض الهمم ضد الصليبيين « ٧٤ » وشبيه بهذا ما كتبه الناثرون في الوصف ، وذكر فضائل الديار ، وهو نوع من النثر شاع كثيراً وأسهم فيه كبار الأدباء ورؤساء الدواوين . « ٧٥ »

وظهر في هذين القرنين أدب الرحلة ، وهو نثر بسيط قريب من النثر الجغرافي الذي عرفه العرب منذ القديم . وتعد رحلة ابن جبير الأندلسي وثيقة مهمة من وثائق هذا الفن . « ٧٦ »

ويجب أن لا نغفل عن نوع آخر من أنواع النثر كان له دوره في الاحداث ، وهو النثر الخطابي « ٧٧ » ومن أشهر ما يمثله خطبة القاضي محيي الدين بن الزكي بعد فتح القدس « ٧٨ »

أما الأغراض التي تصدى لها النثر في هذه الفترة فكثيرة ، وقد يحددها نوع النص ، وأول هذه الأغراض : الجهاد . « ٧٩ » ويغلب تناول هذا الموضوع على كتب التقليد التي كتبت لكل من أسد الدين

شيركوه ، « ٨٠ » وصلاح الدين « ٨١ » ، وغيرهما من الوزراء . « ٨٢ » وتطرقت رسائل الفترة إلى الجهاد من خلال الحديث عن فضائل المدن ، لأن أكثر هذه المدن التي دارت حولها هذه الكتابات كانت أسيرة في أيدي النصارى . ومن ذلك ماكتبه القاضي الفاضل عن الشام ومصر ، ووصف فيها النيل وصفاً جميلاً شيقاً يحبّبه إلى القاريء . « ٨٣ »

ومن أغراض النثر تشجيع القراءة ، وإظهار صنعة الكتابة بالمظهر اللائق ، من خلال الرسائل الكثيرة التي كتبت حول فضائل السيف والقلم ، كما امتازت الكتابة الفنية في هذا العهد باقتحام موضوعات الشعر ، وتناولها ، كالتهنئة في مناسبة من المناسبات ، « ٨٤ » والاشتياق « ٨٥ » والشكر على هدية من الهدايا . والمكاتبات في شؤون الحياة اليومية والعامة . « ٨٦ »

واستخدمت الكتابات القصصية والسير لأغراض الوعظ والارشاد والحثّ على الفروسية والشجاعة وتمجيد المثل الأعلى في البطولة والقتال ضد الصليبيّين ، كما هو الشأن في سيرة صلاح الدين المسّماة بالنوادر السلطانية لبهاء الدين بن شدادّ ، « ٨٧ » وكتاب أسامة الذي مر ذكره ، وكتاب « الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر » للقاضي محيي الدين بن عبد الظاهر . « ٨٨ » وسيرة عنترة ، ولا شك في أن هذه السير فُهمت في ذلك الحين ضمن السياق الأدبي الذي يحث على الجهاد وإيقاظ النخوة والحماسة التي ترمز إليها معارك عنترة . « ٨٩ »

وشارك النثر في وصف الحياة العامة ، وماكان يحدث من معاناة عبرت عن مشكلات الناس العاديّين ، ومن ذلك ما كتبه عبد اللطيف البغدادي في كتابه الموسوم « بالإفادة والاعتبار » من وصف للمجاعة التي آلمت بمصر سنة ٥٩٧ هـ . « ٩٠ »

وصفوة القول أن بلغاء هذه الحقبة لم يتركوا أمراً من الأمور العامة أو الخاصة التي يتطرق إليها فن القول إلا طرقوه ، وهم بهذا المعنى قاموا بوظيفتهم ، وأدوا دورهم على أفضل وجه من الأداء ، وعلى الباحث المنصف أن يلتفت لهذه الناحية ، وألا يتجاهلها مكتفياً بالحديث عما في كتاباتهم من التصنُّع . « ٩١ »

على أن تقويم الدور الذي أداه النثر في هذه الحقبة من الأمور العسيرة على الباحث فليست لدينا الوثائق التي تشهد بأنه كان مقروءً لدى العامة . وثمة أنواع من النثر لا يشك في قدرتها على التواصل مع الناس ، وفي مقدمتها النثر الخطابي ، لأن الخطبة تلقى في جموع المصلين ، وهي جموع تضم من العامة العديد الأكبر ، أو تلقى أمام المقاتلين . ولهذا من المؤكد أن دور النثر الخطابي في الحياة العامة كان أكبر بكثير من النثر الكتابي . وتنافس الخطابة في القدرة على التأثير فنون السيرة ، والنثر القصصي ، فمن خلال الأسلوب الذي كتبت به يتضح أنها كانت معروفة مقروءة في أوساط العامة .

الأساليب :

وإذا كان مدار البحث في الأعمال الأدبية والفنية لا ينصب على ما تقوله هذه الأعمال وإنما على الطريقة التي قالته بها فإن الأمر يستلزم أن تدرس الأساليب والخصائص الفنية لهذا النثر ، والنظر فيما عسى أن تكون هذه الخصائص ، وما الأثر الذي تركته في فحوى النثر الفني ، وهل مكّنته من أداء دوره ، أو أنها كانت سبباً من أسباب إخفاقه إن كان ثمة إخفاق .

السمات الفنية للنثر الخطابي :

يمكن القول بأن فن الخطابة من أكثر الفنون اعتمادا على استجابة المتلقي ، فهو كالمسرح من حيث أنه يستجيب لرد الفعل

الفوري والمباشر ، ويعتمد على أثره في السامع ، لذا فإن على الخطيب أن يُلْبس أفكاره التي يريد إيصالها للجمهور ثوْب الجمال الفني ، بكل ما يمتاز به من نقش ، وزخرف ، ولهذا تعد المحسنات والاستعارة من الأمور الضرورية في الخطابة ، وهذا مبدأ عام تحدث عنه الغربيون والشرقيون . « ٩٢ »

وقد ظهر في هذا العصر عدد من الخطباء ، إلا أن خطبة القاضي محيي الدين ابن الزكي تعد نموذج هذا النوع الذي يستولي فيه النثر على عقل السامع . « ٩٣ » فهو يستهلها بآيات من القرآن الكريم : الفاتحة أولاً ، ثم آيات من سورة الأنعام وسورة الإسراء وسورة أهل الكهف والنّحل وسَبأ وفاطِر تليها الإطالة في التحميدات . « ٩٤ » وقد كانت هذه المقتبسات والتحميدات مما يتجاوب مع الذوق بل هي من الأمور التي يشترطها العرف السائد عصْرئذٍ ، فهو يحتّم على الخطيب أن يستهل خطبته بالقرآن ، وأن يطيل التحميد والتمجيد ، وعندما يبدأ الخطبة عليه أن يتوسل بالكثير الذي ينفذ تأثيره في السّامع ، ومن ذلك الإيقاع الموسيقي ، الذي ينشأ عن تساوق الجمل المسجوعة المتساوية طولاً ، وعدد ألفاظ، مثل قوله « مذلّ الشرّك بقَهْره ، ومصرّف الأمور بجَبْره ، ومديم النّعيم بشكره ، ومستدرج الكّفار بمكْره » « ٩٥ » وما يوفّره التجانس الصوتي بين الحروف ، وتداعي الألفاظ ، من جَرْس كقوله : « أحمَدُه على إظفاره » وقوله « واظهر دينه على الدين كلِّه » وداحض الشّرك ، وراحِض الإفْك » « ٩٦ » واستغلال التكرير لتوفير الجرس الصوتي فضلاً عن توكيد المعنى « لا تشدّ الرحال بعد المسجدين إلا إليه ، ولا تعقدُ الخناصِر بعد الموْطِنين إلا عليه». أو قوله » انكم من اختاره الله لعباده ، واصطفاه من سكان بلاده » «٩٧» وإلى جانب الإيقاع النثري الذي يتوسل به الخطيب لجذب الاسماع ، والتأثير في النفوس وبجانب براعة الاستهلال بآيات القرآن الكريم

يفتح الخطيب المجال أمام الموروث الثقافي والديني ليتغلغل في نسيج النثر الخطابي مشكلاً سلسلة من العلاقات المتشابكة بين قرآن، وشعر ، ونثر وتاريخ ، وأشخاص ، وزمان ومكان ، مدرجاً النصوص القرآنية في تضاعيف نثره ، ومثال ذلك قوله : الذي أسرى به من المسجد الحرام إلى هذا المسجد الأقصى،وعرج به منه إلى السموات العلى ، إلى سِدْرة المنتهى ، عندها جنة المأوى ، ما زاغ البصر وما طغى" « ٩٨ » والاتكاء على الشعر باستعمال كلمة أو كلمتين من البيت ، كقوله : « فهذا الفتح الذي تفتحت له أبواب السماء » . وهو إشارة إلى قول أبي تمام في فتح عمورية :

فتحٌ تفتّحُ أبوابُ السَّمَاءِ لهُ

وَتَظْهَرُ الأرْضُ في أثْوابِها القُشُبِ « ٩٩ »

والاتكاء على الإشارات التاريخية ذات الدلالات الدينية ، وهو أقرب ما يكون إلى ما يُسمّى بباب « العنوان » من البديع . « ١٠٠ » فهو يُذكّر بعمر بن الخطاب ، وفتحه القدس.ويُذكّر بعلي بن أبي طالب ، وهزيمته للشرك ، وبعثمان بن عفان وجمعه القرآن ، مؤكداً على الروابط في الزمان والمكان : كأن يصل بين الماضي والحاضر مبرزاً ما فيهما من تقارب أظهره الفتح ، ولهذا يكثر من التذكير بغزوة بدر الكبرى ، وغزوات الرسول الكريم والصحابة والأحداث المجيدة في التاريخ الإسلامي،وارتباط الحدث الراهن بما سبق معمقاً دلالة الصلة بين المسجد الأقصى،ومساجد مكة والمدينة المنورة ملغياً بأسلوبه الفني هذا مسافة ما بين هذه الأماكن المقدّسة والقدس . ويختتم الخطبة بمثل ما ابتدا به : القرآن والدعاء ، وهو مايعرف في البديع بحسن الخاتمة . « ١٠١ »

وإذا نظرنا في خصائص الخطبة اللفظية فسنجد محاسن الكلام - التي يقال عنها زخارف لفظية وبديعية - متوافرة فيها بكثرة ، وما

ذلك إلا لأن الخطيب يعتقد بأن هذه المحاسن تجلب الأسماع ، وتخلف في نفوس القوم أثراً أكبر من الحديث الذي يخلو من هذه المحاسن ، لذا برع في استخدام اللفظة الواحدة لأكثر من معنى ، وتوسع في استخدام التجنيس والمطابقة والسجع والمزاوجة والعناية بائتلاف الفاصلة مع سائر السياق ، واقتبس وضمّن ومثّل ماشاء له الله أن يُمثّل ، وكان - مع ذلك كلّه - سهلاً على السامع ، يستطيع تقبُّله وفهمه بيسر ودونما مشقة . ونجد هذا الأسلوب في خطبة القاضي محيي الدين بن الزكي وخطبة أخرى له ذكرها ابن خلكان . وفي خطب أخرى لابن نجا « ت ٥٩٩ هـ » «١٠٢» وسبط بن الجوزي « ت ٦٥٤ هـ » والعز بن عبد السلام ، « ١٠٣ » ليس الآن مجال البحث فيها.

السمات الفنية لنثر الرسائل :

تشمل الرسائل الديوانية لهذا العهد ، كغيرها من الرسائل ، الأغراض الرسمية ، وهي أغراض متنوعة بحسب المناسبة . وهي إما أن تستهل بذكر الله وحمده وذكر السلطان وألقابه ، وذكر من توجه إليه الرسالة من أمير أو وزير ، ثم تنتقل إلى الغرض الذي يريده منها الكاتب ، فيجلو الأمر بوضوح لا تفارقه فيه مهاراته الفنية في رصف العبارات ، وانتقاء جواهر الالفاظ ، وإما أن تبدأ الرسالة بآية من القرآن الكريم ، أو بأبيات ، أو بدعاء ثم ينطلق إلى غرضه الأساسي .

واللافت للنظر - في هذا العصر - هو خصائص رسائله اللفظية، فهي تنزع ، كما قلنا سابقاً ، إلى مراعاة الذوق السائد الذي يلزم الكّتاب بالتأنق فيما يصدر عنهم من كتابات نثرية . وهذا الطابع نجده في معظم الرسائل لا سيما رسائل القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني وضياء الدين بن الأثير وغيرهم . ويمكن أن نحدد هذه الخصائص فيما يلي :

١ ـ وفرة الشاعرية في النص :

ونعني بالشاعرية تلك الصياغة الجمالية التي تتجاوز بالنص طابع الحديث النثري العادي إلى التصوير والتشخيص بأسلوب لا يخلو من الإيقاع الموسيقي ، كما في رسالة القاضي الفاضل :

« ومما أسر به قلب سيّدنا أنني وصلت إلى دمشق حين شرد بردُها ، وَوَرَد وردُها واخضل نباتها ، وحسُن نعتها ، وصفا ماؤها ، وضفا رواؤها ، وتغنت أطيارها ، وتبسّمت أزهارها ، وافتّر زهر أقحوانها ، فحكت ثغور غزلانها ، ومالت قُضُب بانها فاشبهت تثنّي ولدانها ، فلما قربت من بساتينها ، ولاح لي فسحُ ميادينها وتوسطت جنّة واديها ، ورايتُ ما أودعه الله العظيم فيها ، سمعت عند ذلك حماماً يغرّد ، وهزاراً يشدو ويردّد ، وقمرياً يلوح ، وبلبلاً بأشجانه يبوح ، فتوقفت اثني على باريها وأكاد بالدمع أباريها.« ١٠٥ »

فما نراه في النص السابق عبارات تنساب في سلاسة وانسجام وتناسق ، ووصف يعج بالصور والشخوص والحركة ، فلا يفرقه عن الشعر إلا افتقاره للوزن ، والقافية الموحدة . وليس من شك في أن هذه السمة لا تتجلى في رسائل كاتب مثلما تتجلى في رسائل القاضي الفاضل وسر ذلك أنه كان شاعراً وناثراً ، وكان شعره ونثره كفرسي رهان . « ١٠٦ »

ومما يقرب نثر الفترة من هذا الشعر وفرة ما فيه من المغالاة . وكان النقاد قد تحدثوا من قبل عن الكذب والصدق في الشّعر ، وقالوا : « أعذب الشعر أكذبه » «١٠٧ » مؤكدين أن المبالغة ضرورية في الشعر أما النثر فلم يقولوا عنه شيئاً كهذا . ونجد في رسائل الفترة مثل هذا التوجه إلى المغالاة ، والافراط في الوصف أو المديح ، أو أي باب من أبواب القول . يقول القاضي الفاضل في إحدى رسائله واصفاً شوقه إلى السّلطان : وشوقي نيرانٌ تتأججُ في

رسائله واصفاً شوقه إلى السّلطان : وشوقي نيرانٌ تتأججُ في الصدور ، ومؤونة باقية ما بقي الزمان «١٠٨» وإذا كانت المبالغات من طبيعة الشعر لأنه قائم على التخييل فإن إكثار الناثرين في هذه الفترة من المبالغات يُقرّب نثرهم من الشعر « ١٠٩ »

٢ ـ إلى جانب الروح الشعرية في نثر الفترة وفرة في المحسنات، فلا تكاد تخلو منها رسالة ديوانية أو إخوانية ، ولكن هذا التعميم لا يعني أن كل الكتاب كانوا يتوخون التأنق بالقدر ذاته ، ففي الوقت الذي تمكن فيه القاضي الفاضل من تطويع هذه الأساليب لرسائله والإكثار منها كثرة تقلل من قوة المعاني في النص ، أو وضوح أفكاره ، نجد كتاباً آخرين أقل منه مقدرة ، وثقافة ، يثقلون رسائلهم بالبديع . فمن كتابات الفاضل التي تبدو فيها المحسنات خفيفة الظل تقبلها النفس ، ولا يرفضها الذوق ما جاء في رسالة قرئت على المنبر بالقاهرة سنة ٥٦٧ هـ بشأن المكوس :

« أما بعد فإنّا نَحْمَدُ الله ـ سبحانه ـ على ما مكّن لنا من الأرض، وحسّنه عندنا من أداء كل نافلة وفرْض ، ونصّبنا من إزالة النّصب عن عباده ، واختارنا له من الجهاد في الله حقّ جهاده ، وزهّدنا فيه من متاع الدنيا القليل ، وألهَمَنا من محاسَبَةِ أنفُسِنا على النقير والفتيل . « ١١٠ » فهذا الأسلوبُ برغم تقيّده بالسّجع يبدو بسيطاً وعفوياً ، وذلك لطول العبارة الذي يُنسي القارئَ السجعة ، ولتناسب الفاصلة مع سائر الكلام ، والبعد عن الالفاظ الحوشية والمستكرهة التي تطبع الكتابة بطابع التكلّف .

٣ ـ كثرة الإطالة والعطف والترادف :

وهذ السمة موجودة في معظم كتابات العصر ، وتبدو بارزة في رسائل العماد الأصفهاني بشكل لافت ، وقد يتجاوز فيها الحدّ المألوف إلى التكلف : « فالرتاج مُسْتَفْتَح ، والرجاء مُسْتَنْجح ، والبلاد

مُسْتَخلصة ، والقيم الغوالي منها بسوق العوالي مسترخصة ، والعقائلُ مُقْتَضة ، والمعاقل مُنْفضةٌ ، ومناهل المُنى بمياه النجاح مرفضة ، ونجوم الرّجوم على شياطين الكُفر بسيوف أهل الإيمان منقضة . « ١١١»

ومثل هذه السمات لا نجدها مثلاً في كتابات ضياء الدين بن الأثير ، فهو يقلل من الاعتماد على العطف والترادف ، ولذلك تبدو رسائله أكثر تركيزاً وتكثيفاً ، يقول في إحدى رسائله الديوانية ما يلي : « وقد يفخر الدم بسافكه ، كما يفخر العبد بشرف مالكه ، غير أنه إذا جاءت المساءة من جهة المسرّة ، والعقوق من قبل المبرّة ، كان أقضى للجنب ، وأنكى للقلب ، وما يقول مَنّ وَجدَ العلة في العذب النّمير ، ورأى الظلمة في فلق الصباح المنير ، وحاشا كرم مولانا أن يحول عن خلائقه ، ويبتذل مرجوات غيوثه بمخوفات صواعقه . « ١١٢ »

فأين الأثير يقتصر على عطف جملة واحدة لا عدّة جمل ، وتبدو الجملة المعطوفة توضيحاً فيه زيادة معنى ، لا تكراراً فحسب .

٤ ـ الاقتباس من القرآن الكريم :

ويكون الأقتباس بإحدى الطريقتين : النص الحرفي للآية كما في قول القاضي الفاضل : « ونكفي الرعية ضرّهم الذي يتوجه إليهم، ونضع عنهم إصرهم والاغلال التي كانت عليهم « ١١٣ » ونعيدها اليوم كأمس الذاهب"« ١١٤ » .

أو باستعمال كلمات من الآية، ونَثْرها في النص كقول ضياء الدين بن الأثير في مطلع رسالة له : « ولَما عرضت علينا المكوس بدمشق المحروسة وجدناها تخفّف موازين الأعمال ، وإن كانت تثقل موازين الأموال ، وعلمنا انها لا تربي عند الله وان آربت عند الناس، وصاحبها وان اثرت منها يده فهو في عدم ذوي الافلاس ، ولا خير

فقد تضمن النص السابق إشارات لعدد من الأيات الكريمة منها قوله تعالى : « ومن خفت موازينه فأولئك الذين خسروا أنفسهم » « ١١٦ » وقوله تعالى : فلا يربي عند الله « ١١٧ » وكذلك قوله تعالى : « ربنا ولا تحمل علينا إصراً كما حملته على الذين من قبلنا » « ١١٨ » وتضمنت الفقرة أيضاً إشارة إلى الحديث النبوي « أتدرون من المفلس ؟ » .

٥ ـ الاتكاء على الشعر :

الاتكاء على الشعر وحل منظومه ، وأدراجه في نص الرسالة وكأنه من إبداع الكاتب ذاته ، وتسود هذه الظاهرة الفنية جل كتابات العصر ، لهذا قالوا في وصف النثر : « الدر النظيم » وقالوا في عملية الكتابة « حل المنظوم » « ١١٩ » وكان الذوق يتطلب مثل هذا الإتكاء على الشعر فهو أبرز مافي التراث العربي من فنون وأقربها إلى الحماسة والجهاد ، ويعتمد على الحفظ والرواية ويستثير في القاريء التداعيات والروابط . يقول ابن الأثير « وكما يسوّد صحائف الدواوين بإثباته فكذلك يسود صحائف السيئات باثبات آثامه . « ١٢٠ » وهو إشارة لقول أبي تمام الشاعر :

بيض الصفائح ، لاسود الصحائف في　　متونهن جلاء الشكك والرّيب « ١٢١ »

٦ـ تحرر بعض الرسائل من قيود البديع :

وهذا يعد خروجاً عاماً على طريقة العصر ومنه بعض كتابات عبدالله بن أحمد المقدسي ، وكان مقيماً بعسقلان ، بعث برسالة إلى بغداد يصف معركة حطين ، يقول : فلما كان وقت الصلاة جاء الخبر أن الكفار قد توجهوا إلينا فارتحل صلاح الدين على صفوفه ، فلقيهم، ثم لم يزالوا يتقدمون حتى صارّ المسلمون محيطين بهم، وصار غالب المسلمين خلفهم ، فتراموا ساعة ، وبات كل فريق على مصافّهم . « ١٢٢ »

ثم لم يزالوا يتقدمون حتى صار المسلمون محيطين بهم، وصار غالب المسلمين خلفهم ، فترامـوا ساعـة ، وبات كـل فـريق علـى مصافّهم . « ١٢٢ »

وبمقارنة هذه الرسالة بما كتب في الموضوع نفسه ، سواء من القاضي أو غيره نخلص إلى سمات محددة لهذه الكتابة المتحررة من البديع ، فالكاتب بعد أن حمد الله وأثنى عليه عرض لموضوعه مباشرة ، بعبارة خالية من السجع أو التجنيس أو التكافؤ أو المطابقة ، وعبر عن معانيه بألفاظ قليلة واضحة من غير ترادف أو عطف أو مزاوجة أو ترديد أو تفخيم ، ولم يتكيء على فنون القول المعروفة ، واكتفى بما لديه من قدرة على التعبير والإيضاح .وما بين هاتين الطريقتين توجد طريقة ثالثة ، وهي التحرر من المحسنات اللفظية مع التزام السجع وحده ، وتتمثل هذه الظاهرة في كتابات شهاب الدين محمود الحلبي « ٦٤٤ هـ ٧٢٥ هـ » الذي يقول في أحد تقاليده : « إن أمير المؤمنين يحمد إليك الله الذي جعل منك سلطاناً نصيراً ، وأقام له بملكك ما ولاه من أمور خلقه عضُداً وظهيراً ، وآتاك بما نهضت به من طاعته نعماً وملكاً كبيرا ، وخولك بإقامة ماوراء سريره من مصالح الإسلام بكل أرض منبراً وسريراً ، وجاء بك لإعانته على ما استخلفه منك من أمور عباده على قدْر " « ١٢٣ ».

وهذا الأسلوب الذي درج عليه المترسلون من كتاب الفترة ينهجونه أيضاً في رسائلهم الاخوانية ، هذا مع تقليل المحسنات اللفظية إلى الحد الأدنى ، يقول ضياء الدين بن الأثير في إحدى رسائله الاخوانية : « لا ينبغي أن تتضمن كتب الاحباب إلا مايعد من تحف الاداب ، ولهذا قطعت كتبي عن مجلس سيدنا ـ اسمعه الله ماسره وملأ طرفه بما قرّه ، وما ذلك إلا صوناً لسمعه عن معرفة أخباري الراكدة ، وسوقي الكاسدة « ١٢٤ » ويقول في رسالة أخرى بأسلوبه البسيط هذا مع التزامه السجع : « ومن شأن الصديق أن

يقبل عذر أخيه ولو كان ضعيفا ، وأن يكون بمداراة ودّه لطيفاً ، فليس من شرط المودة أن يتقا رضا المعاتبة ، ويتوازنا المواصلة والمجانبة، فإن ذلك من خُلق التجارة التي تنظر في المناصفة وتقف عند المصادفة .؟ «١٢٥ »

فألفاظه كما نرى سهلة مأنوسة ، وعباراته بسيطة التركيب ، بعيدة عن الغلوّ ، لا يكثر فيها العطف والمزاوجة والتجانس والمطابقة وألوان البديع الاخرى .

نثر التقليد وسماته الفنية :

لا يختلف التقليد كثيراً عن الرسالة ، والفروق بينهما تتجلى في البناء لا غير . فهو يبتديء بذكر الله وحمده والصلاة ثم يذكر صاحب الوثيقة وألقابه ، ومن وجّه إليه ، ثم يذكر نوع التقليد بشيء من السّعة والبسط ، متضمناً المناقب التي يتصف بها الشخص المقلَّد . وكانت التقاليد في الدولة الفاطمية تشتمل على الإشارات الشيعية ، كوصف الامام علي بن أبي طالب بأنه جد الخليفة والتنويه بذكر الأئمة .

وتمتاز تقاليد ابن الخلال بطولها ، واثارتها للعواطف ، والنزوع إلى السجع ، وإلى المحسنات في شيء من الإعتدال لا الإسراف . « ١٢٦ » ويكثر كاتب التقليد في بعض الأحيان من الآيات القرآنية الكريمة ، والأحاديث النبوية الشريفة، ويمزجها بنص التقليد مزجاً يذكرنا بطرائق كتاب الرسائل في نثر الآيات، وحل المنظوم . أما نص التقليد ذاته فيأتي في نهاية الكتاب « السجل » بعبارات قصيرة «فتقلَّدْ ما قلَّدك أميرُ المؤمنين من هذه الرتب العالية ، والمنزلة التي قرّب عليك تناولها الممالك الزاكية ، والمنصب الذي تحكّم فيه بأمر أمير المؤمنين ، وتنطق بلسانه ، وتبْطش بعهده ، وتبغض ، وتحب بقلبه ، وجنانه .» « ١٢٧ »

وامتازت التقاليد التي كتبها القاضي الفاضل بنزعة دينية أكثر صفاءً من سابقه ابن الخلال ، ففي أول تقليد كتبه حين عهد العاضد لأسد الدين شيركوه بالوزارة - وهو أول عمل له في ديوان الانشاء ، « ١٢٨ » استهلال بذكر العبودية لله ، وتقليل واضح من العبارات الشيعية .

ونجد فيه وفرة البديع ، وكثرة الأيات القرآنية المدرجة في نص التقليد ، وشدّة الحرص على الجَرْس الموسيقيّ الذي ينتج عن التناسق بين أجزاء النص، وانسجام الالفاظ وبعدها عن الثقل ، وكثرة العطف بواو النسق ، والمبالغات . «١٢٩»

وفي كتب التقليد اتجه القاضي الفاضل إلى التكلف الواضح الذي يزيد عن تكلفه في الرسائل الديوانية أو الاخوانية . يقول في تقليد الخليفة العاضد للناصر صلاح الدين :

« ولو لم يكنْ هذا الاسْنادُ في هذا الحديث ، وهذا المُسْند الجامع من الفخرِ والحَديث ، لأغنتك غريزةٌ عزيزة ، وسجيّةٌ سجيّة ، وشيمة وَسيمة ، وخلائقُ منها ما تحبُّ الخلائق ، ونحائزُ لم يحزْ مثلَها حائز » « ١٣٠ » ، فقد أكثر فيه من التكرار والتوْرية والسَّجْع والجناس والطباق وإظهار العلم بمصطلح الحديث .

وتتصف التقاليد التي كتبها شهاب الدين محمود الحلبي بالإطالة ، لما فيها من وفرة التكرار وكثرة العطف ، وطول العبارة ، مما يباعد بين الفاصلة والاخرى ، ويخفف من حدّة الاثر السلبي للسّجع على القاريء ، ويذكر في تقليده الأمثال ، ويولّد المعاني ويتلاعب بالجناس والطباق مُظهراً براعته في هذه الفنون ، ملفتاً لما في نثره من حلاوة الجَرْس . « ١٣١ »

نثر التوقيعات وسماته الفنية :

والتوقيعات من الفنون التي عرفها النثر العربي منذ العصر العباسي . « ١٣٢ » وكانت تمتاز بقلة اللفظ ووفرة الدلالة . وهي مما اختص بكتابته الخلفاء إلا انها في القرنين السادس والسابع الهجريين ازدادت طولاً بحيث يبلغ عدد كلمات التوقيع - أحياناً - مئة وعشرين كلمة . « ١٣٣ » وقد يتناقص إلى أن يصبح في خمسين كلمة . « ١٣٤ » واصبح التوقيع الذي يكتب في طرّة السّجل أو التقليد من اختصاص كاتب « الدّسْت » أو كاتب السرّ ، « ١٣٥ » ويكتبه هذا الكاتب نيابة عن الخليفة أو السلطان ، وهو إقرار من الخليفة بصحة ما ورد فيه .

وفي توقيع لابن الخلال يبدأ بذكر ألقاب الوزير ذي التقليد كاملة والدعاء له مع التنويه بما في السجل من التقريظ والاوصاف على وجه الاجمال .وهو يكاد يخلو من البديع باستثناء السجع ، وتوازن الفواصل ، والعطف والترادف . « ١٣٦ » وقد زاد القاضي الفاضل في توقيعات كتبها على ما في ابن الخلال شيئاً من الايجاز الملحوظ والمبالغة في البديع مع الاتكاء على القرا^ن الكريم اتكاء يناسب ذوق العصر السائد . « ١٣٧ »

النثر التاريخي :

ثمة نوعان من هذا النثر ، أحدهما : يُعنى فيه صاحبه بسرد الحقائق ، والأحداث ، من غير تأنّق ، وهذا واضح ملموس في كتاب بهاء الدين بن شدّاد الموسوم « بالنوادر السلطانية » وثانيهما يعمد فيه كاتبه إلى التأنق ، فيعدل عن الأسلوب المألوف في إستخدام الالفاظ إلى أسلوب تكثر فيه المجازات والصّور والمحسّنات الأخرى كما هو الحال في كتاب : « الفَيْح القسّي في الفتح القدسي » للعماد الأصفهاني . « ١٣٨ » ومن أمثلته أيضاً كتابه « البرق الشامي » «

إلا ويقرعه بيدين قويتين : « وقد سبقت البشائر بما من الله به من الفتح العظيم ، والنّصر العميم ، والفضل الدسيم ، واليوم الأغر الاعز الكريم ، والشرف الذي ذخره الله لعذا العصر ليفضله على الاعصار ، واراد تأخير فخاره إلى هذه الأيام ليكون بها تاريخ الفخار. » « ١٤١ »

أما النثر التاريخي الذي تميّز به ابن شداد فهو نثر بسيط ، عفوي ، لا تقيد فيه بالبديع ، ولا عناية بالتركيب البلاغي إلا ما كان عفوياً من غير قصد . ولعل هذا ما جعل بعض الدارسين يستثنونه عند دراسة أدب الفترة ليقينهم بأنه نثر غير فني . « ١٤٢ »

ولا بد أن يكون هؤلاء الدارسون قد وقعوا في تناقض صارخ ، فعند الحديث عما سمّوه بالنثر الفني اوسعوا كتابه لوماً وتقريعاً لميلهم إلى التأنق ، والزخرف اللفظي ، مع أن تجنب هذا الزخرف يعني في أرائهم أن النثر ليس بالنثر الفني الذي يستحق الدّرس والقراءة . « ١٤٣ »

نثر السيرة وسماته الفنية :

مما لا جدل فيه أن نثر السيرة يتداخل في كثير من الكتب مع النثر التاريخي . وقد صنف هوار (Huart) كتب العماد الاصفهاني وابن شداد في فن السيرة ، ودرسهما تحت ما سماه The Biographers Of Saladin كاتبو سيرة صلاح الدين " ولم تكن سيرة صلاح الدين هي السّيرة الوحيدة لكتاب العصر ، فقد ظهر كتاب " الاعتبار " لأسامة بن منقذ ، وهو من باب السّيرة الذاتية Autobiography مثلما ظهرت سيرة الملك الظاهر . ويرى هوارت أن سيرة أسامةقريبة من فن القصص Novels وقد صور فيها الكاتب أطوارا من حياته بأسلوب قصصي قريب من اسلوب الحكاية والمغامرات لا سيما في تلك الاجزاء التي تحدث فيها عن مقامه بمصر ، وقتاله مع الصليبيين في

بن منقذ ، وهو من باب السّيرة الذاتية Autobiography مثلما ظهرت سيرة الملك الظاهر . ويرى هوارت أن سيرة أسامةقريبة من فن القصص Novels وقد صور فيها الكاتب أطوارا من حياته بأسلوب قصصي قريب من اسلوب الحكاية والمغامرات لا سيما في تلك الاجزاء التي تحدث فيها عن مقامه بمصر ، وقتاله مع الصليبيّين في عسسقلان وفي صفوف نور الدين بدمشق ، قبل ان يلحق بصلاح الدين ، ويتوفى سنة ٥٨٤هـ تاركا حكايته هذه مع غيرها من المؤلفات « ١٤٤ » ، ومن وجوه البراعة في هذا الكتاب قدرة المؤلف على التحليل ، لا تحليل الانسان فحسب بل تحليل نفسية الحيوان ، وقد انعكست شجاعته ، وقوة شخصيته في أسلوبه القوى ، المؤثر ، الذى وصف فيه تلك المغامرات بشيء من الشاعرية التي تشهد بتفوّقه الادبي . « ١٤٥ »

وامتازت سيرة اسامة بمسلكه السردي القائم على الحذق في عرضه للاحداث وتقديمها بصورة أدبية يتخللها الحوار الدارج . «١٤٦» ويتضح هذا في الفقرة التالية :

« فأنتظرتُ منه شهرين ، فما رأيت له أثراً ، ولا سمعتُ له خبراً ، فيئِسْتُ منه ، فما راعني ليلاً من الليالي الا وقد خرج عليَّ من نَقْبٍ في جانب الجبّ ، وقال : قمْ واللهِ ، لي خمسة أشْهر أحْفِر هذا السّرب من قريةٍ خربةٍ حتى وصلتُ إليك ، فقمتُ معه فخرجنا من ذلك السّرب ، وكسّر قيدي ، وأوصلني إِلى بيتي .» «١٤٧»

ومن هذا الفن ما كتبه القاضي محيي الدين بن عبد الظاهر(ت٧٢٥هـ) اعني :

« الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر ،«١٤٨» وهو مزيج فني من النثر التاريخي ونثر السيرة وقل أن نجد له نظيرا في كتابات العصر ، وقد عمد في هذه السيرة الى تجريدها من المحسنات

اللفظية الثقيلة ، وشمل هذا التجريد الرسائل والوثائق التي جعلها جزءاً من السيرة ، «١٤٩» والتزم السجع في قسم كبير من النص ، وكأنه اراد أن يثبت لمن يقرأه انه ، مع تجريد الوثائق والرسائل والنصوص من المحسنات ، الا أن اسلوبه يظل أسلوبا رفيعاً يلائم متطلبات العصر . ويؤكد اسلوبه في هذه السيرة أنه استهدف بهذا الكتاب قرّاءه من الخاصة والعامة بحيث ينتج عن تداولها وقراءتها بعث للهمم ، وحفز للنّفوس من خلال تركيزها على البطولات والجهاد.

نثر الرحلة وسماته الفنية :ـ

ومن أبواب النثر التي ظهرت في هذا العصر كما ظهرت قبله نثر الرحلة، وقد تركت رحلة ابن جُبَيْر « ١٥٠ » ، (٥٢٩ ـ ٦١٤) التي ابتدأت في شوّال سنة (٥٧٨هـ) وانتهت في محرم سنة (٥٨١هـ) اثرا كبيرا في الادب الجغرافي العربي . وكان ابو الحسن محمد بن أحمد بن جُبَيْر الكناني الاندلسي الشاطبي قد خرج من الاندلس وعاد اليها ، وكتب كتابه هذا معرفا أهل بلده بما في المشرق من أحداث وأحوال تستخلص منها العبر والدروس . فهو مزيج من نثر الرحلة، والمذكرات الذاتية ، والادب الجغرافي والتعليمي ، وقد جاء بسبب هذا المزيج ذا نفحة ادبية تمثل ذروة ما وصل اليه هذا الفن لدى العرب من الاتقان والجودة .«١٥١»

وامتاز نصّ الكتاب بما امتاز به ادب الفترة من نزعة دينية شديدة ، وقد تجلت هذه النزعة في أثناء وصفه لمشاهداته في مكّة والمدينة . ومن ناحية أخرى امتاز اسلوبه بذكر الحقائق ، مباشرة ، من غير تأنق او عبارات انشائية فضفاضة ، وقد يبلغ وصفه من الدقّة حداً يشعر القارىء بأنه يرى المكان بعينه ، يقول في وصف الباب من البيت العتيق : « والباب الكريم مرتفع عن الارض بأَحَدَ عشرَ شبراً ونصْف ، وهو من قضبان مذهبه ، بديع الصنعة ،

رائق الصفة ، يستوقف الابصار حُسْنا وخشوعا للمهابة التي كساها الله بيته » .«١٥٢»

ونقرأ وصفه لما هو داخل البيت : «وهو مفروش بالرّخام المجزّع، وحيطانه رخام كله مجزّع ، وقد قام على أعمدة من السّاج ، مفرطة الطول ، وبين كل عمود وعامود أربع خطا » . الى أن يقول : «وسقف البيت مجلّل بكساءٍ من الحرير الملوّن ، وظاهرُ الكعبة كلّها من الاربعة الجوانب مكسوّ بستور من الحرير الاخضر ، وسداها قطن، وفي اعلاها رَسْمٌ بالحرير الأحْمر مكتوبٌ فيه : إن أوّل بيت وُضع للنّاس للّذي ببكّة ...» . «١٥٣»

هذه الدقة في الوصف تشهد بقدرة ابن جبير على تطوير مفرداته وتصوير ما شاهده تصويرا دقيقا مثلما يوظف الرسام الوانه وخطوطه في تصوير ما يريد تصويره . وفي كل ما كتبه ووصفه لا يتجاوز ما شاهده من لطائف وبدائع تعزّ على الوصف ، دون أن يثقل كتاباته بالمحسنات اللفظية او المعنوية الكثيرة . فأسلوبه جاء مفعما بالبساطة ، مفعما بالصدق ، والاحساس الجمالي غير مجانب لمعالجة امور الحياة العامة : من ذكر البحر والسفر فيه الى ذكر البحّارة والمراكب ووصف الفلاحين وطرقهم في الفلاحة ، الى وصف الصليبيّين ، وجوانب من فنونهم الشعبية إلى ذكر للمعاهد والديار والحروب والمواسم ، مُعبّرا في ذلك كله عن نظرة كاتب جاء من مغرب العالم الاسلامي فأذهلته رؤى المشرق ، فأحب أن يُطّلع أهل بلده على ما رآه فيه من غرائب وعجائب «١٥٤» وأن يشركهم بما أحسّ به من عمق المشاعر والأحاسيس

الاحالات :

١ ـ مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مادة النثر .

٢ ـ المصدر نفسه : مادة النثر .

٣ ـ المصدر نفسه : ٤٠٣ وانظر في شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني ، دار الكتب العلمية ، بيروت بلا تاريخ ، ص ١٠ .

٤ ـ مجدي وهبة : المصدر ذاته ٤٠١ .

٥ ـ كان كاتب الانشاء للأمير الحافظ ، وابنه ابو المكارم كان كاتباً كذلك . ذكره أحمد بدوي في الحياة الأدبية : ٣٤١ .

٦ ـ ممن أخذ عنهم القاضي الفاضل وكان شاعراً وناثراً ، إلا أن أكثر نثره ضاع ، انظر بعض كتاباته وأخباره في : صبح الأعشى ١ : ٩٦ و ٨ : ٢٢٦ ـ ٢٢٨ .

٧ ـ انظر ترجمته في : القلقشندي ، صبح الاعشى ، وزارة الثقافة ، مصر ، بلا تاريخ ١٠ : ٤٧ ـ ٥٧ .

٨ ـ هو ابو عبدالله محمد بن صفي الدين الملقب بعماد الدين الكاتب ، انظر ترجمته في ابن خلكان : وفيات الاعيان ٥ : ١٤٧ : ١٥٣ « تحقيق د . احسان عباس ، دار الثقافة بيروت ، لبنان ، ١٩٧٢ »

٩ ـ انظر ترجمته في ابن خلكان ، المصدر ذاته ٥ : ٣٨٩ ـ ٣٩٧ .

١٠ ـ وهو الرحالة الاندلسي « ٥٣٩ ـ ٦١٤ هـ » زار المشرق ما بين ٥٧٨ و ٥٨١ هـ وكتب رحلته المسماة رحلة ابن جبير : وقد طبعت غير مرة ، واعتمدنا هنا طبعة بيروت ١٩٦٨ .

١١ ـ هو القاضي عبد الرحيم البيساني المعروف بالقاضي

الفاضل ، من أشهر كتاب العصر انظر ترجمته في وفيات الاعيان ٧ : ٢١٩ .

١٢ ـ انظر شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثالثة ، د ت ، ٣٧١ فقد نقد وقوّم هذا النثر من خلال نصوص لابن ابي الشخباء،والقاضي ، والعماد الاصفهاني ، وهو ما كان قد فعله المستشرق البريطاني السير هملتون جب Gibb في كتابه Arabic Literature الطبعة ٢ لندن ١٩٦٣ ص ١٣١ .

13 Krishna chaitanya , A History of Arabic Literature, Manohar 1983 , p 172 .

14 - Ibid / PP 177-81

١٥ ـ الفن ومذاهبه : ٣٧١

١٦ : المصدر نفسه : ٣٧٢

١٧ ـ هو الشيخ ابو علي الحسين بن عبد الصمد بن أبي الشخباء المتوفى سنة ٤٨٢ هـ ، أنظر ترجمته في وفيات الاعيان ٢ : ٨٩ ـ ٩١.

١٨ ـ الفن ومذاهبه : ٣٧٤

١٩ ـ المصدر نفسه : ٣٨٠.

٢٠ ـ المصدر نفسه : ٣٨٣ وهو قريب من رأي الزيات : تاريخ الادب العربي ، ط ٢٤ دت ٢١٨

٢١ ـ محمد زغلول سّلام : الادب في العصر الايوبي ، دار المعارف بمصر ، دت ، ١٦٨ .

٢٢ ـ المصدر نفسه : ١٦٩

٢٣ ـ المصدر نفسه : ص ٢٠٢ ـ ٢٠٣

٢٤ ـ المصدر نفسه : ٢٠٦

٢٥ ـ المصدر نفسه : ص ٢١٧ ـ ٢١٩ ومحمد سيد كيلاني : اثر الحروب الصليبية في الأدب العربي ، لجنة النشر للجامعيين ، مكتبة مصر ، دت ، ص ٤٥ .

٢٦ ـ محمد زغلول سلام : المصدر نفسه : ٢٢٥ وانظر كتابه ضياء الدين بن الاثير ، دار المعارف بمصر ، دت ٥٧

٢٧ ـ أحمد أحمد بدوي : الحياة الأدبية في عصر الحروب الصليبة ،القاهرة / ط ٨ / ١٩٧٩ « تاريخ الايداع » : ٣٤٦

٢٨ ـ أثر الحروبُ الصليبية : ٢٠٧

29 - Krishna ; A History of Arabic Literature , p . 176

ويضاف إلى هذا ما ذكره القلشندي عن ابن الخشاب من أنه زار بغداد فأعجب بأسلوب الحريري فقال : « هذا يستصلح لديوان الخلافة لكتابة الانشاء »، انظر صبح الاعشى ١٤ : ١١١

٣٠ ـ أنيس المقدسي : تطور الأساليب النثرية في الادب العربي، دار العلم للملايين / ط ١ / ١٩٧٩ ص ٢٨٨ ـ ٣٠٢ .

٣١ ـ احمد أحمد بدوي « محقق » الدر النظيم من ترّسل عبد الرحيم ، دار مكتبة نهضة مصر / ١٩٥٩ ص ٦ .

٣٢ ـ عبد اللطيف حمزة : ادب الحروب الصليبية ، دار الفكر العربي / القاهرة / ط اولى / ١٩٤٩ ، ص ١٧٥ ـ ١٨٦ .

٣٣ ـ يقول لوسيان غولدمان : وهو مِمَّن يحتج بآرائهم في علم

الاجتماع الأدبي ـ ان القيم الجمالية هي وليدة النظام الاجتماعي ومرتبطة بالمنطق الجمعي ارتباطاً وثيقاً وإنه لا انكار لقدرة الفنان على الاختراع إلا أنه لايخترع عمله الفني إلا من خلال المعطيات الفنية السائدة التي يشاركه في صياغتها الآخرون"، انظر للاستزادة : مقالات ضد النبوية . « ترجمة صاحب هذه السطور » عمان / ١٩٨٦ ص ٣٥ ـ ٣٧

٣٤ ـ للتعرف على نظام هذا الديوان واختصاصاته انظر : صبح الاعشى ٣ : ٤٨٦ ـ ٤٨٧ .

٣٥ ـ ذكر أحمد بدوي في : الحياة الادبية اسماء رؤساء الديوان من على ابن أبي اسامة الحلبي إلى تاج الدين بن الاثير : ٣٣٤ .

٣٦ ـ ظهرت في هذا العصر عدة مؤلفات تتطرق إلى هذه المقاييس منها على سبيل المثال كتاب « معالم الكتابة ومغانم الاصابة » لابن شيث القرشي ، وقد طبع في بيروت بعناية قسطنطين باشا المخلص سنة ١٩١٣ .

37 - Gelder ; B . G . Van ; Beyoned the line / Brill /1982 pp 160 - 65

٣٨ ـ يمكن الاستدلال على هذا مما ذكره ابن خلكان في وفيات الاعيان عن القاضي الفاضل وقصّته مع ابن الخلال ، عندما سأله " ماالذي اعددت لفن الكتابة من آلات ؟ فقال : ليس عندي شيء سوى اني احفظ القرآن الكريم وكتاب الحماسة ، فقال : " في هذا بلاغ ، ثم أمره بعد ذلك أن يَحُلَّ شعر الحماسة فحَلّه من أوله إلى آخره، ثم أمره أن يحلّه مرة ثانية فحَلّه."وفيات الاعيان ٧ : ٢٢٠ وقد تحدث عن هذه الطريقة ابن الاثير الجزري في كتابه الوشي المرقوم ، انظر ما نقله محمد زغلول سلام : ضياء الدين بن الأثير ، دار المعارف بمصر / الطبعة الثانية / ص ٨٥ ـ ٩٠ .

٣٩ ـ الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم : ٨

٤٠ ـ ابن حجة الحموي : ثمرات الأوراق في المحاضرات ، شرح وضبط مفيد قمحية / دار الكتب العلمية / بيروت / لبنان / الطبعة الاولى ١٩٨٣ ـ ص ٩٦

٤١ ـ النويري : نهاية الأرب في فنون الأدب ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب / وزارة الثقافة المصرية / القاهرة ، دت / ٨ : ص ١

٤٢ ـ صبح الاعشى : ١٠ : ٧

٤٣ : ابن خلكان : وفيات الاعيان ٣ : ١٥٩ .

٤٤ ـ محمد زغلول سلام : الأدب في العصر الأيوبي « مرجع سابق » ١٦٨

45 - Krishna , Ibid , pp 177 - 81

٤٦ ـ أحمد أحمد بدوي « محقّق » : الدرّ النظيم « مصدر سابق» : ٥

٤٧ ـ ضياء الدين بن الأثير : ديوان ضياء الدين بن الأثير ، تحقيق حمّودي نوري القيس وهلال ناجي ، بغداد ، ١٩٨٢ / ٢ : ١٢٣

٤٨ ـ النويري : نهاية الارب « مصدر سابق » ٨ : ٤٥

٤٩ ـ ذكره أحمد أحمد بدوي في : الحياة الأدبية بمصر والشام ولم أعثر له على ترجمة في المصادر المتوفرة : ٣٣٤

٥٠ ـ انظر ترجمته في وفيات الاعيان ١ : ٢٧٠ و ٢ ١٧٧

٥١ ـ صبح الأعشى ١ : ٩٦ و ٨ : ٢٢٧ ـ ٢٢٨ وقد مرّ التعريف به

٥٢ ـ انظر ترجمته في وفيات الاعيان : ٧ : ٢١٩

٥٣ ـ انظر ترجمته في عدد من المصادر منها وفيات الاعيان ٣ : ١٥٨ ـ ١٦٣ وصبح الاعشى ١ : ٢٧٤ وابن حجّة الحموي في ثمرات الاوراق ٩٦ والدرّ النظيم من ترسّل عبد الرحيم الذي سبق ذكره ، والمستشرق جب Gibb في كتابه Arabic Literature المذكور سابقاً :

p . 131

٥٤ ـ انظر ترجمته في وفيات الاعيان ٥ : ١٢٧ ـ ١٥٣ ، والكامل لابن الأثير / ط / بيروت ١٩٨٢ ، ١٢ : ١٧١

٥٥ ـ انظر ترجمته في وفيات الاعيان ٧ : ٥٤ ـ ١٠٠ وانظر كتابه "النوادر السلطانية " الذي مرّ ذكره .

٥٦ ـ صبح الاعشى ١٤ : ١٤٠ و ٢٧٣

٥٧ ـ ابن خلكان : وفيات الاعيان ١ : ١٦٣ و ٧ : ٢٢٣

٥٨ ـ المصدر السابق ١ : ١٩٥ ـ ١٩٩

٥٩ ـ المصدر السابق : ٤ : ٢٣٠

٦٠ ـ صبح الاعشى ١ : ٩٧ و ١٣ : ٣١٢ ، ٣٤٠

٦١ ـ مر التعريف به وبكتابه ديوان رسائل ضياء الدين بن الأثير .

٦٢ ـ صبح الأعشى ١٠ : ٣٧ ـ ٥٨

٦٣ ـ وفيات الاعيان ٢ : ٣٣٢

٦٤ ـ د . جمال الدين الشيال : مجموعة الوثائق الفاطمية ، دار المعارف الطبعة الثانية ١٩٦٥ : ٢٩٣

٦٥ ـ المصدر السابق : ٣٢٨ وانظر السيوطي : حسن المحاضرة / طبعة مصر،بلا تاريخ ٢ : ١١٣ ـ ١١٨

٦٦ ـ مجموعة الوثائق : ٣٣٢

٦٧ : المصدر نفسه : ٣٥٣

٦٨ : توجد نماذج من هذه الرسائل في : الدرّ النظيم من ترسّل عبد الرحيم للقاضي الفاضل الذي جمعه محيي الدين بن عبد الظاهر وقد سبق ذكره ، وديوان رسائل ابن الاثير الذي عرفناه قبل ذلك .

٦٩ ـ الدرّ النظيم « مصدر سابق » : ١٢ و ٤٧

٧٠ ـ طبع كتاب الفيح القسّي غير مرة : والطبعة التي اعتمدناها هنا بتحقيق محمد محمود صبح ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ / وانظر ما كتبه عن هذا الكتاب هوارت Haurtفي كتابه

A History of Arabic literature /London p. 189

٧١ ـ ذكر هوارت ان من هذا الكتاب نسخةً خطيّة في مكتبة بودليان Bodleian ١٩١ وقد اختصره الفتح البنداري تحت عنوان سنا البرق الشامي ، وصدر بتحقيق رمضان شوشن في بيروت ١٩٧١ .

٧٢ ـ محمد سيّد كيلاني : اثر الحروب الصليبية « مرجع سابق » : ٢٠٧

٧٣ ـ انظر ما كتب حول هذه السيرة في –

Krishna ; History of Arabic Literature", p 172

74 - Ibid , p 178

٧٥ ـ انظر ما كتبه القاضي الفاضل في وصف دمشق : الدر النظيم ص ١١ وانظر : حُسْن المحاضرة للسيوطي ، ٢ : ١٩٢ ، وللاستزادة راجع كتاب الروضتين لأبي شامة حيث عشرات الموضوعات الوصفية .

76 - Krisna , Ibid , p 181

٧٧ ـ محمد سيد كيلاني : اثر الحروب الصليبية في الادب العربي « مرجع سابق » ص ٦٠

٧٨ ـ راجع نص الخطبة في وفيات الاعيان : ٤ : ٢٣٠

٧٩ ـ للاستزادة حول هذا الغرض انظر الخطبة المذكورة ، وحثه على الجهاد ، وفيات الاعيان ٤ : ٢٣٤

٨٠ ـ صبح الاعشى : ١٠ : ص ٨٠ ـ ٩١

٨١ ـ المصدر السابق نفسه : ١٠ : ٩٤ ـ ١٠١

٨٢ ـ انظر جمال الدين الشيال : مجموعة الوثائق الفاطمية « مرجع سابق » ٣٣٨ ـ ٣٤٤ .

٨٣ ـ ابن حجّة : ثمرات الاوراق « مصدر سابق » ص ٩٦ ـ ١٠١

٨٤ ـ الدرّ النظيم من ترسل عبد الرحيم : ١٥

٨٥ ـ المصدر نفسه : ١٣

٨٦ : المصدر نفسه : ٤٧

٨٧ : صدرت هذه السيرة مطبوعة غير مرة ، وقد اعتمدنا هنا طبعة الدار المصرية بتحقيق جمال الدين الشيال ١٩٦٤ .

٨٨ ـ اعتمدنا في هذا البحث على طبعة الرياض ، بتحقيق عبد العزيز الخويطر، ١٩٧٦

89 - Krishna : A History of Arabic Litreture , p 172

٩٠ ـ عبد اللطيف البغدادي : الإفادة والاعتبار ، تحقيق أحمد غسان ، دار قتيبة ، دمشق ١٩٨٥ ص ٨٥

٩١ ـ انظر محمد زغلول سلام : الادب في العصر الايوبي «مرجع سابق » ص « ١٧٠ ـ ١٨٠ ».

92 - Graham , Houghh , Style and stylistics : Routledge and ke gan Paule , New York , Haumanities Press , 1972 , pp 2 - 5

٩٣ ـ انظر ما كتبه حول هذه الخطبة محمد سيد الكيلاني : اثر الحروب الصليبية ، مرجع سابق ص ٦٠ ـ ٦١ ود . عمر الساريسي : نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية ، دار المنارة للنشر ، السعودية ، جدة ص ٧٧ ـ ٩٣

٩٤ ـ ابن خلكان : وفيات الاعيان ٤ : ٢٣٠

٩٥ : المصدر السابق نفسه ، ٤ : ٢٣١

٩٦ ـ المصدر السابق نفسه : ٤ : ٢٣١

٩٧ ـ وفيات الاعيان ٤ : ٢٣٢

٩٨ ـ المصدر نفسه ٤ : ٢٣٣

٩٩ ـ ابو تمام « حبيب بن أوس » ديوانه ، المكتب الفني للبحث والنشر ، طبعة مصورة عن طبعة نظارة المعارف العمومية، بلا تاريخ ص ٨ .

١٠٠ ـ وهو من الابواب التي تكلم عليها ابن ابي الاصبع في « بديع القرآن ط١٠ القاهرة ١٩٥٧ : ٢٥٧

١٠١ ـ وفيات الاعيان ٤ : ٢٣٥

١٠٢ ـ هو علي بن ابراهيم يكنى ابا الحسن ، للاستزادة راجع : ابو المحاسن ابن تغرى بردى : النجوم الزاهرة ٦ : ١٨٣

١٠٣ ـ انظر ترجمته في وفيات الاعيان ٣ : ١٤٢ وما كتبه عنه أحمد أحمد بدوي في الحياة الادبية : ٣٩٤ .

١٠٤ ـ توفي سنة ٦٦٠ هـ وانظر ما كتبه احمد احمد بدوي في : الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ١٦٢ ـ ١٦٤

١٠٥ ـ الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم « مصدر سابق »: ١١

١٠٦ ـ ابن حجة الحموي : ثمرات الاوراق ، مصدر سابق / ٩٦ ومما يذكر ان كثيراً من كتاب الفترة كانوا شعراء كالعماد الاصفهاني الكاتب وأسامة بن منقذ والبهاء زهير الكاتب .

١٠٧ ـ ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة الخامسة ، ٢ : ٥٧

١٠٨ ـ الدر النظيم من ترسل عبد الرحيم « مصدر سابق » : ٦

١٠٩ ـ انظر المبالغات في رسالة العماد الاصفهاني في الفيح القُسّي « مصدر سابق » ص ١٤٧ ـ ١٤٩

١١٠ ـ ابو شامة : كتاب الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية ، تحقيق محمد حلمي أحمد ، ومحمد مصطفى زيادة ،

المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة / ١٩١٢ / جـ ١ ق ٢ : ص ٥٢٢

١١١ ـ الفيح القسي « مصدر سابق » : ١٤٨ وانظر للاستزادة عبد اللطيف حمزة ، « مرجع سابق » : ١٨٩

١١٢ ـ ضياء الدين ابن الاثير : ديوان رسائل ابن الاثير « مصدر سابق » ٢ : ٩١

١١٣ ـ سورة الاعراف : الآية ١٥٧ وانظر رسالة العماد الاصفهاني في مفرّج الكروب ٣ : ٣٣١

١١٤ ـ كتاب الروضتين « مصدر سابق » : ٥٢٢

١١٥ ـ ابن الاثير « المصدر نفسه » ٢ : ٩١

١١٦ ـ سورة المؤمنون : الآية : ١٠٣

١١٧ ـ سورة الروم : الآية ٣٩

١١٨ ـ سورة البقرة : الآية ٢٨٦

١١٩ ـ انظر ما كتبه ابن الاثير حول ذلك واقتبسه محمد زغلول سلام في مختاراته لابن الاثير ـ كتاب ضياء الدين بن الاثير ، دار المعارف بمصر / ط الثانية « تاريخ الايداع » ١٩٨١ ص ٨٨ ـ ٩٠

١٢٠ ـ ضياء الدين بن الاثير : « ديوان رسائل ابن الاثير » مصدر سابق ٢ : ٩١

١٢١ ـ ابو تمام : ديوانه « مصدر سابق » : ٧

١٢٢ ـ ابن واصل : مُفرّج الكروب في أخبار بني أيوب : تحقيق جمال الدين الشيال ، القاهرة ، دت ٣ : ٣٢٧

١٢٣ : القلقشندي : صبح الاعشى ١٠ : ٤٧

١٢٤ : ديوان رسائل ابن الاثير « مصدر سابق » ٢ : ١٢٣

١٢٥ : المصدر نفسه ٢ : ١٢٤ وللاستزادة انظر : محمد زغلول سلام : ضياء الدين بن الاثير « مرجع سابق » ص ٥٦

١٢٦ ـ انظر وثيقة الحافظ التي عهد فيها لولده حيْدَرَة بولاية العهد : مجموعة الوثائق الفاطمية : ٢٩٣

١٢٧ ـ النص لابن الخلال صادر سنة ٥٣٩ هـ بتعيين الصالح طلائع بن رزّيك،انظر جمال الدين الشيال : المصدر السابق ٣٢٨

١٢٨ ـ ابن واصل : مُفرّج الكروب « مصدر سابق » ١ : ١٦٤ ومجموعة الوثائق الفاطمية ٣٨٣

١٢٩ ـ مجموعة الوثائق الفاطمية : ص ٣٨٣ ـ ٣٩٣ .

١٣٠ ـ القلقشندي : صبح الاعشى ١٠ ـ ٩٤

١٣١ ـ للاستزادة انظر : المصدر السابق نفسه ١٠ : ٤٧ ـ ٥٨

١٣٢ ـ انظر الكتاب المنسوب لقدامة بن جعفر : نقد النثر، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٢ ص ١٠٢

١٣٣ ـ ومثال ذلك توقيع لابن الخلال : مجموعة الوثائق الفاطمية : ٣٥٣

١٣٤ ـ كتوقيع القاضي الفاضل : انظر مجموعة الوثائق الفاطمية : ٤٠١

١٣٥ ـ القلقشندي : صبح الاعشى ٣ : ٤٨٦

١٣٦ ـ الشيال : مجموعة الوثائق الفاطمية : ٣٥٣

١٣٧ ـ المصدر نفسه ٤٠١

١٣٨ ـ ابن شداد : النوادر السلطانية ، بتحقيق د . جمال الدين الشيال ، الدار المصرية ، القاهرة ، ط اولى ١٩٦٤ وانظر ما كتبه

حول الكتاب , Haurt

. A History of Arabic Literature , pp 191 - 92

١٣٩ ـ العماد الاصفهاني : الفيح القسي في الفتح القدسي ، تحقيق محمد محمود صبح ، الدار القوميية ، القاهرة ، ١٩٦٥ وانظر ما كتبه Haurt حول الكتاب 190 : p

١٤٠ ـ لم يحقق كتاب البرق الشامي حتى الان وقد حقق مختصره « سنا البرق الشامي » وصدر في بيروت ١٩٧١ وانظر ما كتبه هوارت حول هذا الكتاب في المرجع ذاته 190 . P

١٤١ ـ انظر رسالته التي بعث بها إلى الديوان العزيز ببغداد يبشره فيها بالفتح القدسي ، الفيح القسي : ١٤٧

١٤٢ ـ المصدر ذاته : ١٤٧

١٤٣ ـ انظر على سبيل المثال : الأدب في العصر الايوبي واثر الحروب الصليبية للكيلاني وأحمد أحمد بدوي في الحياة الأدبية .

١٤٤ ـ وهذا ما تجنبه المستشرقون في بعض ما كتبوه حول نثر الفترة وقد أشرت في السابق لاراء قسم منهم في نشر المؤلفات التاريخية وكتب السيرة . وانظر

Krishna ; A History of Arabic Literature , p 172 - 82

145 - Haurt , Ibid , p 189

146 - Ibid , p 194

١٤٧ ـ يحيى ابراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الادب العربي ، دار احياء التراث العربي بيروت ، ١٩٧٥ : ٤٠

١٤٨ : عبد الكريم الاشتر : من كتاب الاعتبار « مختارات قدم لها وعلق عليها » دمشق ، ١٩٨٠. ص ١٤١ ـ ١٤٢

١٤٩ ـ صدرت هذه السيرة بتحقيق عبد العزيز الخويطر ، الرياض، طبعة اولى ١٩٧٦

١٥٠ ـ عبد العزيز الخويطر : محقّق سيرة الملك الظاهر : ٢٦

١٥١ ـ ابن جبير الاندلسي : رحلة بن جبير ، بيروت ، لبنان / ١٩٦٨

١٥٢ ـ انظر احمد ابو سعد : ادب الرحلات ـ دار الشرق الجديد ـ بيروت ـ لبنان ، ١٩٦١ ص ١٠٩

١٥٣ ـ رحلة ابن جبير : ٥٣ .

١٥٤ ـ ابن جبير : رحلة بن جبير : ٥٤

١٥٥ ـ المصدر نفسه : ما كتبه عن عادات المشارقة في تكريم الحاج تحت عنوان من عجيب أمر المشارقة ـ ٢٣٣ .

* * *

مصادر البحث الاول :-

١) ابن ابي الاصبع : بديع القرآن ، تحقيق حسني محمد شرف ، القاهرة، ط اولى ، ١٩٥٧ .

٢) احمد احمد بدوى (أ) الحياة العقلية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٢ . (وهو تاريخ الايداع) .

٣) (ب) الحياة الادبية في عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، القاهرة-، ط ٨ ، ١٩٧٨ (وهو تاريخ الايداع) .

٤) احمد ابو سعد : ادب الرحلات ، دار الشرق الجديد ،

بيروت ، لبنان، ١٩٦١ .

٥) احمد حسن الزيات : تاريخ الادب العربي ، القاهرة ، ط ٢٤ . دون تاريخ .

٦) انيس المقدسي : تطور الاساليب النثرية في الادب العربي ، دار العلم للملايين ، ط٢ ، ١٩٧٩ .

٧) ابو تمام ، حبيب بن اوس الطائي : ديوان أبي تمام ، المكتب العربي للبحث والنشر طبعة مصورة عن طبعة نظارة المعارف العمومية بالقاهرة ، بلا تاريخ .

٨) ابن تغرى بردى ، ابو المحاسن ، النجوم الزاهرة في اخبار مصر والقاهرة ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب ، القاهرة ، دون تاريخ .

٩) ابن جبير الاندلسي : رحلة ابن جبير ، بيروت ـ لبنان ، ١٩٦٨ .

١٠) جمال الدين الشيال : مجموعة الوثائق الفاطمية (جمع وتحقيق) دار المعارف بمصر ، الطبعة ٢ ، ١٩٦٥

١١) ابن حجة الحموى : ثمرات الاوراق في المحاضرات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لينان ، الطبعة الاولى ، ١٩٨٣ .

١٢) ابن خلكان : وفيات الاعيان ، تحقيق (احسان عباس) دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ١٩٧٢ .

١٣) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وا^دابه ونقده ، بتحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ـ لبنان ، ط ٥، ١٩٨٠ .

١٤) السيوطي : حسن المحاضرة ، المطبعة الشرقية ، مصر ، دون تاريخ .

١٥) ابو شامة (شهاب الدين بن عبد الرحمن المقدسي) : كتاب الروضتين في اخبار الدولتين النورية والصلاحية ، ط اولى ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

١٦) ابن شداد (بهاء الدين) : النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية ، تحقيق جمال الدين الشيال ، الطبعة الاولى ، الدار المصرية ، ١٩٦٤ .

١٧) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في النثر العربي ، دار المعارف بمصر ، بلا تاريخ .

١٨) ابن شيث القرشي : معالم الكتابة ومغانم الاصابة ، عناية وتحقيق قسطنطين باشا المخلصي ، بيروت ، ١٩١٣ .

١٩) ضـيـاء الدين بن الاثيـر : ديوان رسـائل ضـيـاء الدين بن الاثير، تحقيق هلال ناجي وحمودي نورى القيسي ، بغداد ،ط أولى ، ١٩٨٠ م

٢٠) عبد اللطيف حمزة : أدب الحروب الصليبية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، الطبعة الاولى ١٩٥٩ م .

٢١) عبد الكريم الاشتر : من كتاب الاعتبار لاسامة بن منقذ (نصوص اختارها وقدم لها) وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٨٠ م

٢٢) عماد الدين الاصفهاني الكاتب : الفيح القُسي في الفتح القدسي ، تحقيق محمد محمود صبح ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٥ م

٢٣) عمر الساريس : نصوص من أدب عصر الحروب الصليبية، دار المنارة ، جدة ـ السعودية ١٩٨٥ م

٢٤) قدامة بن جعفر البغدادي : كتاب نقد النثر (وهو منسوب إليه) دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دون تاريخ .

٢٥) القلقشندي : صبح الاعشى في صناعة الانشا ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، القاهرة ، بلا تاريخ .

٢٦) مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت الطبعة ٢ ، ١٩٨٤ م

٧٢) محمد زغلول سلام : الادب في العصر الايوبي ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨٣ م

٢٨) ضياء الدين بن الاثير ، دار المعارف بمصر ، ط الثانية ، دون تاريخ .

٢٩) محمد سيد كيلاني : اثر الحروب الصليبية في الأدب العربي بمصر والشام ، مكتبة مصر دون تاريخ .

٣٠) محمد فؤاد عبد الباقي : المعجم المفهرس لألفاظ القرا^ن الكريم ، دار الفكر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الاولى، ١٩٨١ م .

٣١) محيي الدين بن عبد الظاهر : الدر النظيم من ترّسل عبد الرحيم ، تحقيق أحمد أحمد بدوي ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٩ م - وهو تاريخ المقدمة .

٣٢) المؤلف نفسه : الروض الزاهر في سيرة الملك الظاهر ، تحقيق عبد العزيز الخويطر ، الرياض ، ١٩٧٦ .

٣٣) النويري : شهاب الدين احمد بن عبد الوهاب النويري : نهاية الارب في فنون الادب ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ، وزارة الثقافة ،القاهرة ، دون تاريخ .

٣٤) ابن واصل ، جمال الدين محمد بن سالم : مفرج الكروب في اخبار بني أيوب ، تحقيق جمال الدين الشيال ، مصر ، بلا تاريخ.

٣٥) يحيى ابراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الادب العربي الحديث ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٥ (وهو تاريخ الإيداع) .

المراجع الأجنبية :

1)1 Gelder , B J van ; Beyond the line , Leiden ,Brill , 1982

2) Gibb , Arabic Literture , Second edition , London , 1963

3) Hough , Graham , Style and Stylistics , New york :Humanities Press , Second edition , 1972;

4) Haurt , Clement , AHistory of Arabic Litreture , London , without date .

5) Krishna Chaitanya , A History Of Arabic Litreture ,

Manohar , 1982 .

وحـــدة القصـــــيدة

بـــين

النقـاد العـــرب والنقـاد الغـربـيين

توطئة :

ما من كلمة أشد غموضاً من كلمة الوحدة ، فقد وردت هذه الكلمة في كتابات المحدثين ، بدلالات متباينة ، منها الوحدة العضوية، والوحدة الموضوعية ، والوحدة النفسية ، والوحدة العاطفية الوجدانية ، والوحدة المعنوية ، والوحدة المنطقية « ١ » ووحدة الصورة « ٢ » والوحدة في التنوع «٣» Unity in variety إلى جانب استعمالات أخرى كوحدة الغرض ، والوحدة الموسيقية ، ووحدة المقطع strophic ووحدة العمل ، « ٤ » والوحدات الثلاث التي فهمت من كتاب ارسطو " فن الشعر " وهي وحدة الحدث « ٥ » Unity of Action» ووحدة الزمان Unity of time « ٦ » ووحدة المكان Unity of place « ٧ » وإذا أردنا التوسع في الأمر فسنجد من يتحدث عن وحدة المتكلم « ٨ » ، والوحدة الشعرية ، ووحدة الإنطباع أو الأثر والوحدة اللغوية Morpheme» والوحدة الصوتية (Phoneme) ووحدة الوزن والقافية .

وقد استعمل الكتاب والنقاد المحدثون معظم هذه المصطلحات ، ولكن أكثرها تداولاً في نقدهم للقصيدة مصطلح الوحدة العضوية(Organic unity) وهذا مصطلح انتقل إلى الأدب العربي في مطلع القرن الحالي . ولعل أول من نبه عليه الشاعر عبد الرحمن شكري « ٩ » ووافقه في الفترة ذاتها كل من العقاد والمازني « ١٠ »

ويذهب أكثر الدارسين للقول بأن هذا المصطلح دخل إلى الادب العربي الحديث عن طريق متأثر بالمذهب الرومانسي ، وأن مستعملي هذا المصطلح استعاروه مباشرة من كولردج (Coleridge) « ١٧٧٢ - ١٨٣٤ » . الذي تحدث عن الوحدة العضوية في كتابه (Biographia Literaria) في حديثه عن الخيال (On the Imagination) « ١١ » وحديثه عن لغة الشعر « ١٢ » . وقد استخدم معظم المتحدثين عن هذا

المصطلح التشبيه الذي أورده كولردج ويشبه فيه القصيدة بالشجرة النامية . « ١٣ » وتجاوزوا ذلك إلى تشبيه القصيدة بالكائن الحي، « ١٤ » والتمثال الذي يتكامل بأعضائه ، « ١٥» واختلط مفهوم الوحدة على هؤلاء النقاد نظراً لاستخدامهم عدداً من الالفاظ الدالة على مضمون المصطلح ، ولأن أكثرهم لم يطلع على الفِكَرِ الفلسفية التي أدت إلى نشوء نظرية الخَلْق العضوي في الفن عامة ومنه الشعر . يضاف إلى هذا أن قسماً من هؤلاء النقاد تأثر بما سبق ذكره عن الوحدة في كتابات بعض المعاصرين كالمرصفي « ١٦ » ، ومطران ، « ١٧ » بل يتجاوز ذلك إلى التأثر بما جاء عن الوحدة في كتابات النقاد والبلاغيين العرب في العصور المتقدمة كابن قتيبة «٢٧٦ هـ » وابن طباطبا « ٣٢٢هـ » وأبي هلال العسكري «٣٩٥هـ» والحاتمي « ٣٨٨ » وابن رشيق القيرواني « ٤٥٦هـ ».

وعبد القاهر الجرجاني واشتماله على موضوعات متعددة وفقاً لهيكل مخصوص ، فالتبس الأمر بوحدة الموضوع ، وسنحاول في هذا البحث أن نوضح موقف النقاد والبلاغين من وحدة القصيدة ، وموقف النقاد الغربيّين منها بالإشارة إلى جذورها الفلسفية ثم نعقب بدراسة موقف النقد العربي الحديث من الوحدة مع تحليل تطبيقي لهذا المصطلح .

الوحدة في كتابات البلاغيين :

الوحدة - بمعناها التام - هي الترابط المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكتمل بذاته « ١٨ » ، ومن المؤكد أن هذا المعنى لم يخطر ببال أحد من النقاد العرب غير أن قسماً منهم وقف امام تعدّدية القصيدة العربية سواء من حيث الموضوعات أو الأبيات أو القوافي أو المصاريع ، وأراد أن يضع تفسيراً لهذا . وفي مقدمة هؤلاء ابن قتيبة « ٢٧٦ هـ » الذي تحدث عن الاستدراج في القصيدة « ١٩ » ، وتعاوره النقّاد والبلاغيون اللاحقون « ٢٠ »

ويتلخص مفهوم ابن قتيبة للاستدراج في أن الشاعر ينظم القصيدة لغرض ما ، وهذا الغرض لا يحتمل التعدد بالطبع ، ولكنه يحتاج إلى توطئة تستدرج المخاطب « الممدوح » ، لذلك يبدأ بذكر الديار والآثار والنّسيب ليستميل القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ويستدعي إصغاء الأسماع « ٢١ » معللاً ذلك تعليلاً قائماً على تصور ما في النفس من ميل فطري إلى الحبّ ، وذكر المرأة ، ثم يذكر الرحلة والتعب والجهد " فيوجب على صاحبه " حق الرجاء " وهذا هو سبيل « الشاعر المُجيد » « ٢٢ » والاستدراج يتطلب من الشاعر أن يوفر عامل الانسجام والتناسب بين هذه المعاني وأن لا يطيل في أحدهما على حساب الآخر .

ولم يشر ابن قتيبة إلى العلاقة الاتّساقية بين هذه الموضوعات التي يتألف منها هيكل القصيدة ، ولا كيف يمكن أن يستدرج الشاعر ممدوحه بموضوعات ينتظمها خيط من التناسق ، وهذا ما وقع فيه أبو هلال العسكري الذي اقتضب حديثه عن الاستدراج اقتضاباً من غير أن يضيف جديداً « ٢٣ » ولم يضف ابن رشيق « ٤٥٦هـ » إلى ما ذكره ابن قتيبة عن الاستدراج غير شيء واحد هو ملائمة المنعوت من الراحلة أو الديار للبيئة ، « ٢٤ » محتفظاً بالدواعي النفسية التي فسّر بها ابن قتيبة تلك التعددية في القصيدة العربية . أما ابن طباطبا العلوي « ت ٣٢٢هـ » فقد ذهب مذهباً مغايراً في النظر إلى أوضاع التعدّد في القصيدة . فهو مع تسليمه بفكرة الاستدراج التي جاء بها ابن قتيبة إلا انه يشترط لنجاح القصيدة في تحقيق الغرض أن يؤلف الشاعر بين الأبيات فيجنبها الحشو الزائد ، والغريب عما فيها من الألفاظ والمعاني ، وأن يشيع بين الأبيات والمصاريع علاقة مشاكلةٍ بحيث " لا تباعَدُ كلمةٌ عن أختها ولا يحجزُ بينها وبين تمامها حشوٌ يشينُها « ٢٥ »

وقد عدّ ابن طباطبا تساوق القصيدة مقياساً للجودة " واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره " فالتساوق يمنع المتذوق من تقديم بيت على آخر، لأنه عند ذلك ينقض تأليف القصيدة « ٢٦ » . وهذه ملاحظة مهمّة في رأينا لأن ابن طباطبا كشف فيها عن وعيه بالترابط المنطقي الشكلي للقصيدة، وهو ترابط ينسجم مع المفهوم العام في الوحدة ، وليس يطلب من ناقد في ذلك العصر أن يبلغ مانبلغه نحن من إدراك لخصائص الوحدة في العمل الشعري ، لأن الوسائل المهيأة لنا نحن الآن لم تكن مهيأة له في ذلك العصر ، وحسبه أن يشير إلى أن الانتقال من فقرة إلى أخرى ، ومن توقيع لأخر، يجب أن لا يكون انتقالاً مفاجئاً لأن الانتقال المفاجيء يفكك القصيدة ولايجعلها تبدو مفرغة إفراغاً لاتناقض في معانيها . ولسنا نعرف على وجه التحقيق إن كان الحاتمي « ت ٣٨٨هـ» قد تلقف هذه الفكرة من ابن طباطبا أم أنه اجتهد في الوصول إلى حل شخصي لقضية التعدد في القصيدة ، فقد استوعب في ملاحظاته أفكاراً من ابن طباطبا وأضاف إليها تكامل العناصر في القصيدة الواحدة « من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح ، أو ذم ، متصلاً به ، غير منفصل عنه « ٢٧ »

فهذه الملاحظة تترجم الإحساس بضرورة التكامل بين عناصر القصيدة ، وهذا ما أحسّ به ابن قتيبة وابن طباطبا ولم يسعفهما التعبير في نقله إلينا بكلمات دقيقة واضحة ككلمات الحاتمي . ويضيف الحاتمي مشّبهاً القصيدة بالكائن الحي الذي تتكامل اعضاؤه « فإن القصيدة مثلها مثل خلْق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب ترك في الجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتخفي معالم جماله . « ٢٨ »

ولسنا نحتاج إلى مزيد من القول لنبيّن أن ماجد من تشبيه للقصيدة بالكائن الحي لدى عدد وفير من النقاد الغربيّين ، والنّقاد العرب المعاصرين ، قد سبقهم فيه الحاتميُّ هذا « ٣٨٨هـ » ، بل زاد عليه أن جعل من هذه الحيوية ، وهذا التكامل ، مقياساً لجودة القصيدة : " ووجدت حذّاق الشّعر ، وأرباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون من مثل هذه الحال احتراساً يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على محجّة الإحسان « ٢٩ ».

والتأمل في العبارات السابقة للحاتمي يلاحظ تمييزه بين موقف الشعراء المحدثين والقدماء ، وأن المحدثين احترسوا من تهجين قصائدهم بجَعْل الاعضاء متّصلة مترابطة في القصائد بدلاً من أن تكون أشلاءً متباعدة تتخوّن محاسنها وتنفي ما عليها من جمال الشّعر . لقد تطور مفهوم النّقاد العرب للقصيدة من الاستدراج إلى الإتّساق والتناسب ثم إلى التكامل العضوي : ويضيف عبد القاهر الجرجاني « ت ٤٧١ هـ » شرطاً جديداً إلى النظر في القصيدة فقد نعى على غيره اهتمامهم بالبيت أو البيتين أو الأبيات للحكم على ما في الشعر من النظم الحسن ، فهذا السّمت سمْتُ الشعر المتوسّط وليس سمْت الشّعر الجيد ، لذلك يقول : " واعلم أن من الكلام ما ترى المزّية في نظمه ، والحسن ، كالاجزاء من الصبّغ تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض ، حتى تكثر في العين ، فأنت لذلك لا تكبر شأن صاحبه ، ولاتقضي له بالحذْق ، وسَعَة الذّرع ، حتى تستوفي القطعة " « ٣٠ »

فالفكرة المستوحاة من أقوال عبد القاهر أن النظر في القصيدة يجب أن يعتمد على النّص كاملاً ، وليس على أساس الجزء منه ، أو الفقرة ، أو البيت ،« ٣١ » وهذا في أبسط تقدير موقف نقدي جديد يراعي الوحدة والتكامل من حيث أنهما مقياسان للجودة ومعياران للحكم النقدي ، ولا يغرب عن الذهن مقدار ما ألحّ عليه البلاغيون

والنّقاد من ضرورة استقلال البيت عن الآخر ، وأنه لا ينبغي أن يتعلق معنى البيت على فهم البيت الذي سبق أو الذي يليه ، وسمّوا ذلك تضمين الإسناد ، وعدوه عيباً من عيوب الشعر ، « ٣٣ » ولكننا لا نعدم من النقاد البلاغيين من يخالف هذا الاجماع ويعد تعلّق الأبيات بعضها ببعض مما يجود الشعر " فإنه لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر والفقرتين من النثر في تعلّق إحداهما بالأخرى . « ٣٤ »

والواقع أن النظر فيما كتبه النقاد القدماء والبلاغيون حول وحدة القصيدة يقودنا إلى استنتاجات متناقضة ، ففي الوقت الذي يسلمون فيه بأن القصيدة تتألف من موضوعات وفقرات ، وأبيات ، يحاولون أن يجدوا ما يناقض هذه الصورة بالحديث عن التدّرج والتساوق والتكامل العضوي واستيفاء القطعة من الشعر ، ولكن نقدهم التطبيقي غفل عن هذه الناحية ، ولم يدركوا عِظَم الفرْق بين ما يقولونه هنا وما يكثرون منه عند الحديث عن شرف المعنى ، أو حسن التشبيه ، أو جودة البيت ، وشروده ، أو براعة الإستهلال ، وحسن المطلع ، أي انّ النظرة التّجزيئية إلى القصيدة ظلت قائمة مع وجود هذه الملاحظات ، ومع أن عبد القاهر تصوّر الإعجاز في القرآن الكريم من حيث هو نص نظم على نسق واحد ، إلا أنه ظلّ يراعي شأن المعاني ، ويتلجلج في الحديث عن مراتبها مع الألفاظ ، ومع أن قسماً من النقاد والبلغاء اطلعوا على أجزاء من كتاب الشعر لأرسطو إلا أن مفهوم الوحدة الذي تكلم عليه لم يكن جذاباً بدرجة كافية فإن أكثرهم تجنبوا الاشارة الى هذا المفهوم ، وكأنهم أدركوا الفارق بين الشعر العربي والشعر الغربي بعامة وشعر المسرح والملحمة منه بوجه خاص « ٣٤ »

وحدة القصيدة وجذورها الفلسفية :

ويبدو أن أمر الوحدة في الشعر الغربي يختلف عن أمرها في الشعر العربي ، وذلك لأن الشعر الغربي منه ما هو ملحمي ومنه ما هو مسرحي ، وهذان النوعان يتطلبان نوعاً من التناسق والتأليف بين الاجزاء يختلف عن الشعر الغنائي ، لذا لا غرابة في أن يعنى فلاسفة الاغريق بأمر الوحدة ، وقد أشار أفلاطون إلى الأعمال الأدبية، وتشبيهها بالجسم الحي من حيث أن لها رأساً واطرافاً ووسطاً فاشترط تناسب كل جزء من هذه الاجزاء مع الأخرى .« ٣٥ » ويقول في موضع آخر عن المأساة " التراجيديا ليست شيئاً آخر غير تنظيم عناصرها تنظيماً مؤتلفاً فيما بينها ، متسقاً مع الكل « ٣٦ » ولعل فكرة الاتساق والتناسب من الأفكار المبهمة التي تستعصي على التحليل لذا نزع آرسطو إلى الحديث عن وحدة العمل منزعاً آخر ، إلا أن حديث آرسطو ليس فيه من العمومية مثل ما في حديث أفلاطون، فهو خاصّ بالمأساة أو الملحمة . فالمأساة يجب أن تكون متوسطة الطول حتى لا يملّ المشاهد ، ويجب أن تشمل على بداية ووسط ونهاية ، وأن تتم لها وحدة الفعل Unity of Action فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقدة ثانوية ، ولا تنطوي على أكثر من موضوع حتى لا يتشتت انتباه المتفرّج بانصراف الاضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين فيضعف الموضوع الأصلي ، وأما الزمان فينبغي أن لا يستغرق عرض الحدث أكثر من دورة شمسية واحدة ، وإذا كانت ثم أحداث تستغرق وقتاً طويلاً فيجب أن تروى على ألسنة الأشخاص أو الجَوْق . « ٣٧ »

لقد كان لنظرية الوَحدة في المأساة تأثيرُها في الآداب الكلاسيكية ، ووجدت صداها التطبيقي في معظم ما كتب من نقد فضلاً عن الأعمال التراجيدية ، والملحمة ، وتعاور آراء أسطو هذه كل من الكسندر بوب والشاعر الفرنسي بوالو وهما من أعمدة الأدب

الكلاسيكي ، وقد خرج الرومانسيون على المفهومات الأرسطية والكلاسيكية في الأدب . ولقصة الخروج الرومانسي دوافع موغلة في الماضي ، ولا حاجة بنا هنا للاستطراد التاريخي ، وحسبنا أن نشير لما استحدث في نظرية المعرفة من أفكار فلسفية جديدة انتقصت من مكانة العقل ورفعت من شأن الخيال .

وقد تخطى كانط « ١٧٢٤ ـ ١٨٠٤ » عقلانية الفلسفة الكلاسيكية، متحدثاً عن المعرفة الإشراقية والحدس ، مبرزاً في فلسفته الجمالية تركيزه على الذات في العمل الفني ، والدور الحاسم للشكل ، حتى إنه ليعرّف الفن بقوله : هو تكامل الشيء عن طريق الشكل ، « ٣٨ » وتخطى كل من شيلر وهيجل وعموم الرومانسيين ،آراء كانط على الرغم من تأثرهم بها ولعلّ أول من فصّل ذلك فختته (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) الذي تأثر به الرومانسيون واعتمدوا مبادئه وتعاليمه اعتماداً ، وتقوم فلسفته على مبدأ أساسي ، وهو أن الفن يجسد الفكرة بالشيء المحسوس ، وهذا المبدأ يتفق مع فكرته المعرفية المتمثلة في أن العالم ليس شيئاً قائماً بذاته، وإنما هو نتاج حتمي للروح والفن يجعل هذه الفكرة المجرّدة ملموسة واضحة ، « ٣٩ » وهذا يعني أن فيختته أعطى الفلسفة الجمالية صفة ذاتية أكثر وضوحاً عما كانت في السابق ، وهي التي ساعدت على تطور المفهوم الجمالي الرومانسي . « ٤٠ »

ويمضي شليغل بهذا المفهوم خطوة أبعد عندما يدعو إلى التخلص من الأشكال المتفرقة للأدب،يقول : " على الأدب أن يهدف إلى جمع كلّ من الشّعر والنثر وإذابتهما بعضهما في بعض ، ويجب أن يكون الأدب حيّوياً مشبعاً بالروح الجماعية ، وأن يعبّأ الفن بالمحتوى المعرفي الجاد وأن تدخل فيه لمحات من السخرية الهادفة . « ٤١ » أما نوفاليس (Novales)وهو من أتباع شليغل فيقول كل من هو تعيس في هذا العالم ، وكل من لم يجد ضالته ، فليخرج إلى عالم الكتب

والفن ، عالم الطبيعة ، فهو الوحدة الأبدية بين القديم والحديث، فليعش في هذا العذاب الكنسي للعالم الأفضل فيجد فيه المحبوبة والصديق والوطن والله» « ٤٢ » ويقول واصفاً آلية الابداع : " الشاعر في الحقيقة يبدع في اللاذاكرة ، أما الفنان فيتحول إلى آلة غير واعية وفي اللاوعي تكمن أعلى القوى . « ٤٣ »

ويذهب شلينغ « ١٧٧٥ ـ ١٨٥٤ » إلى استخراج فلسفة جمالية من نظرتة المعرفية إلى الطبيعة ، موفقاً بين فلسفته ، والنزعة الصوفية المسيحية ، مؤكداً أن تجسّد المسيح يمثل الجريان الأبدي للشيء المحدود في المطلق ، ويضيف : " إن الدين والفلسفة والفن لا فروق بينها في تمثل هذه الفكرة ، ويستنتج في كتاب له بعنوان " علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة " أن الأنا ذاتها تستطيع أن تعي التناغم الداخلي بين الموضوعي والذاتي « ٤٤ » .

ومن ذلك ينشأ في رأيه الإنسجام بين المثالي والواقعي ، والمحدود والمطلق، والخاص والعام ، ويرفض شيلنغ فكرة المحاكاة الأرسطية ، لأن محاكاة الفنان للطبيعة لا تقدم الا الأقنعة المزيّفة ، «٤٥» وعلى الفنان ان يدرك فكرة المجال فوق المحسوس ، وأن يجعلها تبدو محسوسة لدى القارىء ، وهذا « لا يتأتّى إلا إذا ادرك الفنان التناغم والتناسق الموجود في الطبيعة على أنه تجلياّت المجال العلوى الذى يجسّده الله» «٤٦» .

ويطلب شيلنغ من الفنان أن ينظر الى الطبيعة من حيث هي كل لا يتجزّأ ، والشكل في نظره لا ينشأ من الترتيب الموضوعي للاشياء بل من القوة الايجابية التي تجعل ما تعدّد من الاجزاء والاشكال في وحدة ،«٤٧» والافكار « هي التي تجعل الأشكال حية فاذا قمنا بتجريدها وتجزئتها لم يتبق لنا سوى الظلال غير الحقيقية ، والبقايا عديمة القيمة » . «٤٨»

وقد تأثر هيجل (١٧٧٠ ـ ١٨٣١) بآراء كانط ، وشليغل ، وفخته، وشيلنغ الجمالية . وهو يرى ، بخلاف كانط ـ أن للفن قيمة معرفية كبرى . «٤٩» وهو ـ اى الفن ـ ينبع من الفكرة المطلقة ، وغايته التصوير الحسي للمطلق ذاته . ويكرس هيجل كتابه « محاضرات في علم الجمال » لإثبات ـ هذا الرأي . «٥٠» يقول : ان الأشكال الفنية تتغيّر تبعا لعلاقة الفكرة المطلقة بالشكل الحسي « فعندما لم تكن الفكرة واضحة في الفن البدائي سيطر الرمز على الشكل ، وعندما اكتملت الفكرة المطلقة تكامل الشكل الذي عرف في الفن الكلاسيكي ، حيث تنعم الفكرة المطلقة بتصوير كامل ، وهو الذي يعنيه هيجل بقوله « إن المضمون والشكل هنا في تطابق كامل ، فالفكرة « آلهة الاغريق » « تأخذ صورتها الخارجية التامةّ في التمثال» . أما في الفن الحديث فقد تفوقت الفكرة المطلقة ،على الاشكال الخارجية المحسوسة ، واختل التوازن لمصلحة الروح ، فتحول الفن من فن كلاسيكي الى فن رومانسي تعجز فيه الأشكال عن التطابق مع الفكرة وتصبح المادّة الخارجية في الفن والأدب الرومانسيّين مجرد إشارة أو مظهراً للفكرة » . « ٥١»

وقد انتهت هذه الآراء إلى الفيلسوف الايطالي كروتشه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) الذي اشتط في إنكار دور العقل والمنطق ، وذهب الى القول بأن الفن معرفة حدسية خالصة ، مخالفا بذلك كلاً من شيلنغ وهيجل . «٥٢» وبهذه الملاحظة تصور كروتشه العمل الفني وحدة تختصر في داخلها الكون بأجمعه ، فكل تصور فني « هو الكون ، وفي كل كلمة تنفرج عنها شفتا الشاعر ، وفي كل صورة من صوره ، ينطوى المصير الإنساني ، «٥٣» ولذا لا نستطيع ان نتصور العمل الفني معزّزا للخاصّ ، أو الفرديّ ، وأنما هو تصور للكلي .

ويوضح هذه الفكرة توضيحا أكبر في قوله : « فمعنى ان تصبّ المضمون العاطفي في صورة فنية أنك اضفيت عليه طابع الكلّية ،

ونفثت فيه نفحة كونيّة ، وبهذا المعنى فليست العمومية والصورة الفنية شيئين اثنيين بل هما شيء واحد ، ان الوزن والبحر ، والقافية والاستعارة ، وتوافق الالوان ، وتناغم الاصوات ، كل هذه الوسائل ـ يخطيء البلاغيون في دراستها دراسة مجرّدة ، وجعلها بذلك خارجية أو عرضيّة ، وانما هي جميعا مراد فات للصورة الفنية التي تخصّص ما هو عام وتعمّم ما هو خاص » . « ٥٤ »

ولا غرابة في أن نجد مثل هذه الاراء الفلسفية تؤثر تأثيرا كبيرا في النقد الرومانسي ونظرته الى الوحدة في القصيدة .

الوحدة في النقد الأدبي الغربي :ـ

والدارسون يذكرون في الغالب كولردج على أنه أول من صاغ مفهوم الوحدة الحية أو العضوية في القصيدة،ولم يكن كولردج شاعرا أو ناقداً فحسب ولكنه كان فيلسوفا أيضا . وقد تأثر بكانط ، وقراءته له بدأت في أغلب الظن عندما قام بزيارة الى المانيا عام ١٧٩٨، ومكث فيها عاما كاملا ، وقد تعلم من كانط ـ حسب قوله ـ ان للشعر منطقا خاصّا به ، صارما صرامة منطق العلم ، بل أشدّ صرامة لأنه ارقّ والطف وأعقد وأكثر اعتمادا على شوارد هائمة . « ٥٥ »

ومن أشد الأفكار أثرا في كولردج تلك الفكرة التي استقاها من شيلنغ ، وهي التي تشكك بجوهر المعرفة العقلانية ، وتحلّ الحدس والخيال والعاطفة ، مكانةً سامية بين ادوات المعرفة . وبهذا فإن الرومانسية تمسكت بمقولة شليغل : « إن البداية في كل شعر إنما هي إلغاء قانون العقل ، او شتى المناهج العقلية ، من أجل الاستغراق في فوضى الاخيلة . « ٥٦ » والأخيلة كلمة تحتاج إلى تحليل ، فهل نحن متفقون على مفهوم واحد للأخيلة ؟ بالنسبة لكولردج ـ على الأقل ـ لم يكن ثمة اتفاق ، ولذا لا نعجب إذا وجدناه في كتابه (سيرة أدبية) يخصّص فصلا للحديث عن الخيال «٥٧ » (On Imagination) وفي هذا

الحديث يميز بين ، الوهم أو الإستدعاء (Fancy) والخيال المبدع أو الخالق (Imagination) . والخيال المبدع هو القوة التي تقوم بفصل المدركات وتحليلها للوصول بها الى نوع جديد من الخلق ، وفي هذا إتيان بالجدّة وتحقيق لوحدة العمل الفني . «٥٨»

ويلحّ كولردج في تعريفه للقصيدة على مبدأ التآزر والائتلاف بين العناصر بحيث يسهم كل جزء في تحقيق الغاية من الكل الفني ، «٥٩» كما يركز على ضرورة الانسجّام وملاءمة كل جزء فيها للأجزاء الأخرى ، «٦٠» والقصيدة الرائعة في نظره هي تلك التي تتحقق فيها أعلى درجات التماسك بحيث لو استبدلت لفظة بلفظة أخرى تغيرت القصيدة تغيرا شاملا ، لذا يقول : « أنْ تنزعَ حجراً من الأهرامات بيدك المجرّدة أيْسرُ من أنْ تستبدلَ لفظةً واحدةً من قصيدة لملتون أو شكسبير ، من خيرة قصائدهما ، بلفظةٍ اخرى ، دون أن تجعلَ المؤلّفَ يقولُ شيئاً جديدا » . «٦١»

ويميز كولردج بين نوعين من الوحدة ، هما : الوحدة الخارجية المفروضة على النص كتلك التي تحدث عنها بعض الدارسين في المسرح ، وسمّوها وحدة الحدث أو الزمان أو المكان ، وهذه في نظره وحدة آلية خارجية لا تنتج عنها وَحْدة الأثر ، وأما النوع الثاني فهو تلك الوحدة الكامنة في داخل النص بحيث يشيع أثرها في ثناياه المتشابكة «٦٢» . والمهمة في رأيه هي الوحدة الداخلية القائمة على النّمو العضوي الذي يعني تغلغل الفكرة أو الشعّور نفسه في كل جزءٍ من أجزاء القصيدة أو المسرحية بحيث تبعث فينا كل لفظة وكل صورة ، رؤية الشاعر نفسها للوجود،وبحيث يتجلى لنا اعتماد كل صورة أو كل لفظة على ما سبقها ، وما يجاورها ، في الإيحاء ، وهكذا نرى الشكل والمضمون يتّحد ان بحيث يكون الشّكل مظهراً خارجيا للمضمون ، والمضمون المظهر الداخلي للشكل . «٦٣»

وليس ثمة شك في أن ما ذهب اليه كولردج ـ فيما سبق ـ متأثر بمذهب وحدة الوجود ، وهو مذهب شاع في الفلسفة الأوروبية عن طريق سبينوزا ، فهذا المذهب يعد الروح أو الفكرة ، هي الأساس ، وكل ما عداها مظهر خارجي شكلي ، ويقولون ايضا : بحلول المطلق ، وهو الله ، في الكون المادي ، وأنّ هذا الكون هو المظهر الخارجي للمطلق . وقد أثر هذا المذهب في الأدباء الرومانسيين تأثيرا كبيرا ، فهاموا بالطبيعة والتأمل فيها لاعتقادهم بان هذا التأمل يقود الى معرفة الحقيقة .«٦٤»

وتمتاز نظرة كولردج الى الوحدة عن نظرة الكلاسيكيين اليها بأختلاف المنهج ، فالكلاسيكيون الجدد نظروا اليها من خلال المنطق (Logic) والتناسق (Propriety) ، وأما كولردج ، فقد نظر اليها من خلال مبدأ النمّو العضوي (Organic Growth) فلا يتم في رأيه ـ إبداع أجزاء القصيدة متفرقة ليتم تجميعها فيما بعد وإنما تتكون هذه الأجزاءُ معاً من البداية إلى النهاية وتنمو كما تنمو النبتة " فبناء القصيدة ليس بناءً جافا وانما بناءٌ حيّ يعتمد على النموّ المترابط " «٦٥»

وللوحدة في نظر كولردج بعد آخر هو الائتلاف بين مضمون القصيدة وبنيتها الفنية ، فالشاعر لا يحللّ ، ولا يقدم نظرية ، وانما يعبّر ، ولذا فإن القصيدة والموضوع شيء واحد Subjet and poem are one وقد ميّز كولردج كما ميز غيره من الرومانسيين بين الموضوع Subject والمضمون Content فالموضوع ليس بذي أهمية ، وقد تكون القصيدة بلا موضوع ، لكن المضمون هو الأساس ، وهو ما يشيعه الخيال الخالق في القصيدة من إحساسات ومشاعر عبّرت عن نفسها بالرموز . وإذا كان الناثر أو الفيلسوف يهتّمان بوصف الشيء أو تحليله فإن دور الشاعر هو أن يكشف ما لم يكتشف منه ، فهو لا يتحدث عن الأشياء مباشرة بل بإسلوب غير مباشر ، ولا يعتمد

التنظير العقلي بل الحسّ الوجداني ، واذا كان طريق المعرفة الفلسفية هو العقل فإنّ طريق المعرفة الشعريّة هو الوجدان». «٦٦»

وقد قال كولردج - في موضع آخر - إن الشعر عمل لا يعتمد على شيء قدر اعتماده على الحدس والبديهة . «٦٧» ولشدة اعتقاده بتداخل الشكل والمضمون ، وعدم التفريق بينهما ، عرّف الأسلوب الشعري بقوله : هو الاسلوب الذي يستعصي على النقل والترجمة من لغة الى اخرى Untranslatable «٦٨»

وحدة القصيدة بعد كولردج :-

وقد وقف النقاد من أراء كولردج مواقف متباينة ، فمنهم من اكتفى بإضافة الشروح والتعليقات عليها ، ومنهم من ذهب الى أن من الصعب تذوق العمل الفني على أساس ما فيه من وحدة ، وان الوحدة ليست شرطاً لجودة القصيدة . ومنهم من رأى في مقولات كولردج شيئا كبيرا من المبالغة والشّطط . يقول ستولنتز في كتابه: « علم الجمال وفلسفة النّقد » . «٦٩» ان الوحدة العضوية اذا فسّرت حرفيا فإنها لا تتحقق الا في أعمال قليلة جدا ، وهي أشبه ما تكون بالمثل الأعلى للشكل الذي قد لا يتحقق إلا في أعمال نادرة . «٧٠»

ويذهب باركر Parker في كتابه تحليل الشعر (The Analysis of Poetry) الى القول بأن الوحدة العضوية التي هي الوحدة في التنوع (Unity in Variety) أهم انواع التركيب الشكلي ، ولا تتحقق هذه الوحدة الا عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضروريا على هذا النحو أو ذاك ، ويكون كل ما هو لازم وضروري موجودا فيه » .

وأيا ما كان امر هذه الوحدة فان تذوق الأعمال الفنية يتطلب تفكيكها لدراسة عناصرها الأساسية ، ولكن هذا التفكيك لا يتنافى مع الاعتبار السائد حول وحدة العمل ، وأنه لا يمكن من الناحية

النظرية او التطبيقية الإدعاء بأن لكل عنصر من عناصر القطعة الموسيقية ، أو القصيدة ، قيمته الفنية ، وخصائصه الجمالية التي ستكون من حظه وهو داخل البناء الفنّي ، «٧١» وذلك لسبب بسيط هو أن هذا الجزء عندما يكون داخل العمل الفني تكون له علاقاته بالأجزاء الأخرى ، وهذه العلاقات تؤثر فيه وتحدث اختلافاً في طبيعته . «٧٢»

ومع أن كولردج أطال في الحديث عن الوحدة العضوية الا أنه أجمل القول فيما يتعلق بعملية تكّون الوحدة داخل العمل الشعري ، فما الذي يبدأ به الشاعر أولا. وما الذي ينتهي اليه آخر الأمر ؟ وهل يسوغ في ضوء الإعتبارات المنطقية العقلية - ان تتكوّن القصيدة دفعة واحدة ، فتنشأ البداية والخاتمة في آن واحد ؟ يذهب بعض النقاد الى القول بأن تكامل الاجزاء في النص ينشأ تدريجيا ، ففي البداية ينظم الشاعر أو الفنان العناصر المادية المكونّة للعمل ، وهذه المسألة قد تبدو شديدة الوضوح في الفنون التشكيلية ، فالفنان يستحضر بادىء الامر مواده، وأدواته ، ويرسم تخطيطاته ، وبالنسبة للشّاعر فلا بدّ أن يكون على معرفة مسبقة بالإحساسات والأفكار التي سوف يترجمها الى ألفاظ وصور ، ثم تأتي الخطوة الثانية ، وهي تنظيم الدلالات التعبيرية الناتجة عن العناصر المادية، فلا بد للفنان ان يحدد الالوان المعبّرة عن منظر الغروب مثلا ، ويضعها في الموضع المناسب وهكذا ، وبعد ذلك تأتي خطوة وضع الدلالات التعبيرية ضمن تنظيم هيكلي تقليدي معروف . فالشاعر لا بدَّ أن ينظم القصيدة في قالبها الملحمي أو المأساوي أو السّونيت مثلا أو في قصيدة ذات بحر موحّد وقافية واحدة أو في موشح يتألف من مقطوعات ، وهذه الخطوات مرتبطة بالخطوة السابقة . وبعد ذلك تأتي الخطوة الرابعة وهي إيجاد العلاقات بين هذه المراحل واضفاء النسق الداخلي عليها بحيث يتم استبعاد الأجزاء التي لا

تخدم الوحدة ، وملء الثغرات بما هو ضروري لتغدو اللوحة او القصة أو القصيدة جيدة الشكل فنمتدحها أو رديئة فنتكلم عليها ناقدين لها ، وهذه الخطوة هي الصّعبة ، «٧٣» إنها خطوة التشكيل الذي يحدثه الفنان أو الشاعر في وسيطه المادي ، فيترتب في العمل على نحو يضاعف من سحره ، وحيويته ، ويقوي الارتباطات الانفعالية ويعمّقها ، وينظّم ما فيها من التعقيد ، إذ من الممكن أن يكون بناء قطعة موسيقية بوليفونية ، أو رواية ضخمة ، بناء زاخرا الى أبعد الحدود ، والشكل وحده هو الذي يضفي عليه الصّقل ، والتنظيم ، وهو الذي يوحّده . «٧٤»

الوحدة الحية في القصائد الطوال :ـ

ولم يتطرق كولردج الى اثر الوحدة في طول الأعمال الشعرية فقد كان جُلّ وكده أن يبيّن دور الخيال المبدع في صهر الأشياء المتباينة وإعادة خلقها من جديد ، ولكن بو (Poe) (١٨٠٩ ـ ١٨٤٩) الذي تأثر عميقا بأراء الرومانسيين ذهب الى القول : بأن الوحدة لا تتحقق الا في أعمال تمكن قراءتها في جلسة واحدة ولا تتجاوز في الغالب مئة بيت . وفي رأيه أن القصيدة الطويلة قد تنطوي على مقاطع متوهّجة سمّاها التجلّيات او الإشراقات وهي التي يمكن ان نلحظها بدلا من أن نلحظ ترتيب الأجزاء وعلاقة بعضها ببعض . «٧٥» وقد أثرت أراء بو (Poe) هذه في النقّاد الامريكيين الذي استهوتهم كلمة الاشراقات أو التجليات ومنهم باوند ، وأما هنري جيمس فقد شغل بمفهوم الوحدة في القصّة والرواية ، وهو مفهوم يقوم على تقلّبات مغايرة تماما للشعر . «٧٦»

الوحدة في النقد الحديث :ـ

وعلى الرغم من البريق والجاذبية التي امتازت بهما فكرة الوحدة العضوية التي تألقت في النقد الرومانسي ، فقد اتجه

النقد الحديث وجهة مغايرة . فالقصيدة في نظر النقد الجديد بناء من أربعة مستويات هي النظام الصوتي ، ثم النظام العروضي ، ثم النظام التركيبي ، وأخيرا النظام الدّلالي ، وعلى الناقد الذي يريد استخلاص بنية القصيدة ان يحلل هذه الانظمة تحليلا يوضح علاقة كل نظام منها بالأنظمة الثلاثة الأخرى . فالوزن يجب أن يؤثر في التركيب ، والتركيب يؤثر في الدلالات والمعاني . وعلى المحلل ان يقفنا على بنية كل بيت من القصيدة ، وأن يدرس توزيع القوافي والتفعيلات ، والجرس الصوتي ، والموسيقى ، وأن يجمع اجزاء تحليله هذا في وحدة شاملة يتبين من خلالها كيف أن المستويات المتعددة تتقاطع ، وتتداخل ، وتتكامل ، وتصبغ القصيدة بلون معين ، فالقصيدة الحقة نظام حركي يحملنا على متابعة مسيرته من المطلع الى الخاتمة ضمن الصبغة الواحدة والأجواء الموحّدة . «٧٧»

ويرفض بعض البنيويين أن تكون القصيدة ذات مستويات أربعة ، ويقولون بثلاثة منها فقط هي : المستوى الصوتي والمستوى المعجمي ، والمستوى الدّلالي .

وقد أهملت جوليا كرستيفا (Kristiva) في دراستها لقصائد مالا رمية مستوى التركيب ، وصبّت جلّ اهتمامها على المستوى الثاني ، وهو المعجم الشّعري ، ورصدت ما فيه من تداعيات ، وجعلت منها بنية اخضعتها للدراسة الوضعية التحليلية التي تعتمد على تفتيت المفردات والتلاعب بأجزائها واخضاعها لعامل توارد الخواطر، وبذلك اعطتها زخما جديدا وانتقلت بها من مجال الزخرف اللفظي الى المدخلات الميثولوجية . «٧٨»

والوحدة في نظر البنيويين ليست كامنة في النص فقط ، وقد تبدو هذه الوحدة جلية على السطح ، وقد تكون غامضة غموضا شديدا، ولا سبيل الى كشفها الا بالتحليل الذي يسعى لحل معضلة التشتت والتنوع بالبحث عن الثوابت التي تنتظم النص . «٧٩»

الوحدة في النقد العربي المعاصر :

ذكرنا في مستهلّ هذا البحث أن مصطلح الوحدة الحية انتقل الى الأدب العربي في مطلع القرن الحالي ، بيد أن هذا لا ينفي اهتداء بعض الباحثين للقول بالوحدة من غير أن يقصدوا مما قالوه تلك الوحدة التي تكلم عليها كولردج . فقد تبين دارسون محدثون من نصّ ورد في كتاب (الوسيلة الأدبية) للشيخ حسين المرصفي انه نقد قصيدة للبارودي بسبب ما فيها من التفكك ، وقارنها بقصيدة أخرى قديمة اتسمت - في رأيه - بجمال السياق ، وحسن التنسيق « فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث» « ٨٠ » وسوف نجد - لاحقا - ان هذا الذي أومأ اليه المرصفي يرد عند عدد آخر من الناقدين .

وفي إحدى المقالات عبّر خليل مطران عن دهشته لأن القصيدة الغربيّة تبدو متماسكة ، تترابط معانيها بعضها ببعض ، وتؤدي جميعا الى غاية واحدة . « ٨١ » وهي بذلك تفوق القصيدة العربيّة من الناحية الجمالية . ولذلك نجده في مقدمة ديوانه يشير الى حرصه على القصيدة المترابطة الأبيات ، وهذا هو الجديد الذي يضيفه لمن سبقوه ، « فالتجديد في الشعر : ان تبقى لغة القصيدة حية نامية ». « ٨٢ »

وقد تبلورت هذه الفكرة بصورة اوضح لدى عبد الرحمن شكري الذي اسعفته ثقافته الغربية المباشرة ، وموهبته الشعرية ، في فهم ما لم يفهمه أخرون من شأن الوحدة ، فقد تكلم على الخيال وأشار الى المبدع منه والواهم ، وتطرق الى نقد القصيدة ، وقال « ينبغي أن ننظر للقصيدة من حيث هي شيء فرد ، كامل ، لا من حيث هي أبيات مستقلة » « ٨٣ » ويقارن القصيدة باللوحة التشكيلية مبرزا ضرورة توزيع العناصر والإيحاءات على أجزاء القصيدة بالشكل الذي يُبْرز دوْرَ كلّ جزءٍ منها في تحقيق الدّلالة : « مَثَلُ الشاعر الذي

يعنى بإعطاء الوحدة في القصيدة حقهًا كمثل الرسام الذي يجعل نصيب كل جزء من أجزاء الصورة التي رسمها من الضوء نصيبا متساويا . وكما ينبغي ان يميز الرسام بين مقادير امتزاج النور والظلام في رسمه كذلك على الشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والفكر » . «٨٤»

وشرعت هذه الفكرة بالظهور في كتابات العقاد والمازني ، وهما من أشد أنصارها بين نقاد ذلك الجيل ، فقد تحدث العقاد عما سمّاه بالوحدة المعنوية . «٨٥» يقول : « فاذا اعتبرنا التشابه في الأعاريض والقوافي وحدة معنوية جاز إذن أن ننقل البيت من القصيدة الى مثلها دون أن يخلّ بالمعنى ، أو الموضوع ، وهذا لا يجوز » . «٨٦» ونراه يكرّر رأي الحاتمي في وحدة القصيدة بعبارات اخرى لا تخلو من الجِّدة : « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع او تغيّرت النسبة أخلّ ذلك بوحدة الصّنعّة . فالقصيدة كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته » . «٨٧» والوحدة بهذا المعنى ليست موجودة في القصيدة العربية ، ولو أنها كانت موجودة لما ألفينا النقاد الأقدمين يقولون هذا أفخر بيت وهذا أغزل بيت ، وهذا بيت القصيد وواسطة العقد . «٨٨»

وفي رأي العقاد اننا لو سلّمنا جدلا بتحقّق الوحدة في القصيدة العربية فإن الذي لا نسلّم فيه أنّ نقادنا القدماء لم يلحظوا هذه الوحدة ، بل الحّوا في اعتبار البيت جزءا قائما بنفسه لا عضواًمتصلا بسائر أعضاء القصيدة «٨٩» وقد كتب العقاد دراسة نقدية لقصيدة من قصائد شوقي ، وأعاد ترتيب الأبيات مستدلا ببقاء معاني القصيدة على افتقارها للوحدة . ويتضح من هذه الطريقة الإجرائية ان العقاد يتخيل وحدة القصيدة في ترابط الابيات الذي

اشار المرصفي اليه في الحديث عن قصيدة البارودي « فانك لا تجد بيتا يصحّ ان يقدم او يؤخر ، ولا بيتين بينهما ثالث . » « ٩٠ » وفي موضع ثانٍ يفصح الناقد عن خلطه بين وحدة القصيدة بالمعنى الذي وصفه ، والوحدة الموضوعية . يقول في كتابه « ابن الرومي حياته وشعره »

«فقصائده موضوعات كاملة ، تقبل العناويين ، وتنحصر فيها الأغراض ، ولا تنتهي حتى ينتهي مؤدّاها ، وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها ، ولو خسر في سبيل ذلك اللفظ والفصاحة ، وبهذا خرج عن سنّة النظّامين الذين جعلوا البيت وحدة النّظم بدلا من القصيدة». « ٩١ »فهذا القول نستشفّ منه أن العقاد خلط بين الوحدة العضوية ووحدة الموضوع ، والفرق بين الوحدتين كبير كما بينّا في السابق ، فالمتحدثون عن الوحدة العضوية فرّقوا بين الموضوع ، والمضمون ، واوضحوا أن الموضوع ليس بالشيء المهم في القصيدة ، وأنه لا تنتج عن وحدة الموضوع وحدة عضوية بالضرورة ، ونستشف منه أيضا ان العقاد يتصوّر تعارضاً بين الفصاحة والوحدة ، وأن وحدة البيت تنفي وحدة القصيدة ، وقد لاحظنا عند الحديث عن الوحدة - بمفهومها النظري - انه لا يمكن تذوق النص الشعري الا بعد تفكيكه ، فمن طبيعة الانسان انه لا يستطيع ان يدرك الاشياء الكلية الا بعد التدرج فيها جزءا بعد جزء ، ومن حق النقاد السابقين ان يلحظوا في الأبيات تلك الأجزاء التي تتفاوت سحرا وتألقا فيقولون بسبب ذلك : هذا افخر بيت أو أغزل بيت . وليس ببعيد ما ذكروه عما أشار إليه الشّاعر الامريكي Poe عندما تحدث عن التجليات والاشراقات في القصيدة الطويلة .

على أيّ حال فإن ما وقع فيه العقّاد من خلط وقع فيه آخرون ، منهم طه حسين في دراسته لمعلقة لبيد التي وجد فيها وحدة معنوية « تتجاوز وحدتها في الوزن والقافية ». « ٩٢ » وأن هذه الوحدة

تتحقق نتيجة التناسق بين الموضوعات المختلفة للقصيدة .

ويقع شوقي ضيف في الخلط ذاته ، فبعد أن يتحدّث عن الوحدة في القصيدة ، وأنها يجب أن تكون « بنية حيّة نامية الخَلْق والتكوين لا ضرْباً من المهارة في صياغة الأبيات «٩٣» ، وأن اجزاءها ينبغي أن تترابط ترابطا عضويا لا شكليا كما في القصيدة الجاهلية «٩٤» التي ظل البيت فيها وحدة قائمة ، «٩٥» نراه بعد هذا يستثنى قصائد الرثاء من التفكك لانها « دارت حول موضوع واحد » وكذلك استثنى بعض قصائد الغزل للسبب ذاته . «٩٦» ونجده فوق ذلك يخلط بين الوحدة العضوية ، بحسب تعريفه ، والوحدة النفسية او الشعورية ، يقول : « ان الكثير من شعرائنا الماضين لم يتصوروا في الكثير الأكثر من شعرهم أن القصيدة تجربة ذاتية نفسية تربطها وحدة شعورية وفكرية تجعل منها بنية عضوية متماسكة . «٩٧» وفي تحليله لقصيدة ابي العلاء المعرى « غيرُ مُجْدٍ في ملّتي واعتقادي يتضح ان ما عناه بالوحدة العضوية إنْ هو الا وحدة نفسية او شعورية . «٩٨» ولا يختلف حديثه عنها عن حديثه عن قصيدة خليل مطران « المساء » فهو يقول « ونراه يتحدث من فاتحتها الى خاتمتها عن داءٍ أضنى جسَدَهُ وآخر افنى قلبه ، هما داء المرض ، والحبّ » «٩٩»

وبعد هذا كلّه نجد الاستاذ شوقي ضيف ينكر الخلط بين الوحدة العضوية ، والموضوعية ، قائلا : « ليست الوحدة العضوية ـ كما قد يتبادر الى بعض الشعراء ـ ان تتوالى أبيات في موضوع بعينه » «١٠٠»

مصطلح الوحدة في التطبيق النقدي : ـ

ويتوسع احد النقاد في شرح مفهوم الوحدة العضوية ، ويشبهها بالعصارة الخضراء التي تنساب في النبتة واصلة بين الجذور

والجـذوع ، والاغـصـان والأوراق ، فكمـا أن هذه الاعـضـاء تـؤدي الى غـاية واحـدة في كـيـان النـبـتـة الحـيـة فكذلك الوحـدة ، وهي بـهـذا المعنى ليست مـوجـودة لا في قـصـيـدة لبـيـد (التي تحدث عنهـا د. طه حسين) ولا في غـيـر قـصـيـدة لبـيـد «١٠١» ، ويقول بعد صفحات من هذا الحديث : « فالوحدة العضوية ليست بجوهرها الا وحدة عاطفية » «١٠٢» ويخلط في مـوْضِعٍ آخر بين الوحدة في القصيدة والوحدة في المسرحية ، ويعتبرهما شيئاً واحدا على أساس ان الوحدة العضوية لا عـلاقـة لهـا بطول العـمـل الفني أو قـصـره ، ولا بنوع من الشعر دون نوع. «١٠٣»

وهذا بالطبع تطرف لا مـسـوّغ له في فـهـم الوحدة ، لأن الوحـدة في العمل المسرحي والقصصي تختلف عنها في القصيدة الغنائية ، وقـد أشـار كـولردج إلى ذلك بقوله : "إن الوحدة التي يتحدث عنها دارسـو المسرح وحدةٌ خـارجيّة ، وهي ليست المقصودة بحديثنا عن الوحدة الحية في القصيدة". «١٠٤» وقد اوضح محمد غنيمي هلال الفروق الجوهرية بين وحدة المسرحية والقصيدة ، فالوحدة في المسرحية اوضح وارسخ منها في القصيدة لأنها تنشأ في المسرحية من تـوالي الاحداث ، وتركيز الأضواء على الشخوص ، فلا يمكن ان يورد الكاتب المسرحي حدثا قبل حدث دون ان تكون بينهما علاقة سببيةٍ من نوعٍ ما ، كذلك فان نتيجة المسرحية تتكشف بالتدرج من نمّو الحدث الدرامي ، ولذلك فإنّ المتلقي يلاحظ وحدة التراجيديا في حين أن وحدة القصيدة الغنائية قد تستعصي على الناقد . «١٠٥»

ناهيك عن هذا الخلط الذي وقع فيه الدكتور بدوي نجده في موقع آخر يترجم مصطلح الوحدة العضوية بمصطلح جديد هو التناسق او التناغم الذي يوّجده الشاعر بين الصور التي تتألف منها القصيدة . «١٠٦» وهذا يعني أن تركيب الاجزاء ، والتأليف بينها هو الوحدة . وكما سبق أنْ اوضحنا عند الحديث عن الوحدة

بمفهومها النظري ، فان هذا الذي عناه الكاتب هو الوحدة الآلية الخارجية ، او الوحدة المنطقية وهي التي سماها هانز ميرهوف بالترابط الصوّري او منطق الصورة ، وهو شبيه الى حد ما بفكرة تداعي المعاني التي تحدث عنها الروائيون . « ١٠٧ » وهذه الوحدة في نظر النقاد وحدة عرضية تتكون بفعل مؤثر خارجي ، بينما الوحدة العضوية تكون متآصلة في طبيعة النص الشعري كما تكمن الحياة في بذرة النبتة . «١٠٨»

ومن دراسته التطبيقية على الشعر ينفي الناقد بدوي ان يكون في القصيدة العربية ظلّ من ظلال الوحدة ، ونجده يقف في الدراسة التطبيقية مقارنا بين التقرير والايحاء ، ووحدة الوجود والانفصال عن الوجود ، والصورة النامية والصورة الثابتة ، ويستنتج من ذلك أنّ الشعر الذي يعتمد على نمو الصورة لاثباتها ، وعلى الايحاء لا التقرير ، وعلى الاتحاد بالطبيعة لا الانفصال عنها ، هو الشعر الذي تتجلىّ فيه الوحدة . «١٠٩»

وفي مناقشة هذه الاراء وتحليلها نتساءل ما علاقة الايحاء والتقرير بموضوع الوحدة ؟ وهل سبق ان تحدث منظرو الوحدة عن شيء من هذا القبيل ؟ فالإيحاء والتقرير سمتان من سمات التعبير البلاغي ، وليس من سمات التأليف الشعري ، فقد يكون النثر تقريريا وقد يكون ايحائيا . وقد يكون التقرير في نص قصصي او مسرحي كما قد يكون الإيحاء فيهما ايضا . اما القول بوحدة الوجود بصفته معيار التحقّق لوحدة القصيدة فقول لا نقره عليه ، فكم من شعراء العربية المتصوفين ، قالوا بوحدة الوجود ، فهل نسلم بوجود الوحدة العضوية في قصائد هم كلها ، واذا ساغ ذلك فكيف ينفي وجود هذه الوحدة في القصيدة العربية ؟ . وقد اوضحنا فيما سبق أنّ وحدة الوجود مذهب فلسفي «١١٠» ، وقد اثر في بعض الشعر ، لا فيه كلّه ، وقد يكون من الأسباب التي أدت إلى ظهور فكرة الوحدة

لدى العقل الرومانسي « الا أنّ هذا لا يعني بالضرورة ان تعبّر القصيدة عن إحساس الشّاعر الناظم بالإتحاد مع الطبيعة ، وقد تكون الوحدة في القصيدة دون أن تكون لها صلة بالطبيعة . ويقول الناقد بنموّ الصورة او ثباتها مقياساً لوجود الوحدة أو انتقائها ، واذا صحّ ذلك فلِمَ ينفي ما ذهب اليه طه حسين عند حديثه عن قصيدة لبيد التي اوضح فيها نمو الصورة ؟ ولو سلمنا جدلا بأن نموّ الصورة دلالة على وجود الوحدة العضوية لكان الشعر العربي ـ من هذه الناحية ـ مثالا لتحقق الوحدة العضوية ، فالصورة في القصيدة الجاهلية ـ ولا سيما صورة حمار الوحش ـ او صورة الناقة ، أو أيّ صورة اخرى تمتد وتنبسط في عدة ابيات وتتراكم اجزاؤها ، جزءا بعد جزء ، الى ان تكتمل الصورة ويكتمل المعنى .

وقد حاول د. النويهي تجنّب ما وقع فيه العقاد من الخلط ، فأوضح أنّ الوحدة العضوية لا صلة لها بوحدة الموضوع ، أو وحدة التجربة ، ولا تتنافى مع تعدد العواطف ، وإنما يشترط أن تكون جميعا متجانسة المغزى ، هادفة بتعدّدها لاستجلاء وحدة الوجود او موقف النفس من الوجود . «١١١»

وباستثناء كلمة «وحدة الوجود» التي ذكّرتنا بالمذهب الفلسفي الذي اشار اليه مصطفى بدوي ، نجد كلماته الاخرى تضبط لنا مفهوما سائغا للوحدة . ولا ندري ما الذي جعله يقحم هذه الكلمة إلا أن يكون اراد بها وحدة موقف الشاعر من الحياة والكون وان لا تتكشف القصيدة عن مواقف يناقض بعضها بعضا . ومع ذلك فان النويهي في تطبيقاته لهذا المصطلح اضطرب وعاد الى الحديث في وحدة الموضوع ، ووحدة الجوّ النفسي ، او العاطفي .

وخلاصة ما ذهب اليه الدكتور إحسان عباس أن ثمة شيئين يجب التمييز بينهما : وحدة القصيدة ثم النموّ العضوي . وما قصده النقاد الغربيون ـ كولردج بخاصة ـ من الوحدة العضوية هو تلك التي

تنشأ عن النمو العضوي . وهذا النوع من الوحدة لا نجده الا في الشعر الذي بلغ غاية الجودة ، وليس الشّعر كلّه مما يبلغ هذه الدرجة من الإجادة «١١٢» . وتحقق هذه الوحدة في القصيدة مشعر بانها تنمو وتتحرك وفقا لنمو الكائن الحي بحيث يدركها عهد الذبول في النهاية . وغالبا ما لا نجد مثل هذه الدورة الحيوية في القصيدة العربية التي تبدأ بالثبات ، وتتراكم اجزاؤها الاخرى كما لو انها مقاطع تفسيرية لا صلة لها بفكرة النمو العضوي . «١١٣»

ويذهب الى أن الوحدة العضوية قد تتحقق في بعض الشعر العربي ، في قديمه والحديث ، ولكن اكثر انواع الوحدة تحققا فيه هي الوحدة النفسية او العاطفية . «١١٤» وليس تحقق هذا النوع من الوحدة او ذاك مقياسا وحيدا لجودة القصيدة . فالشعر يمكن ان يكون جيدا دون ان تتحقق فيه الوحدة .

وقد ذهب غير واحد الى مثل هذا الرأي ، قائلين : إن الشعر الغنائي لا يحتاج لمثل هذه الوحدة ، فهو يصوّر مشاعر الانسان نحو الطبيعة ومجالاتها ، والحياة واسرارها ، والايام واحداثها ، والمجتمعات وأحوالها ، وشيء من هذا لا يعرف قانونا واحدا حتى نلزم الشعر بشيء غير موجود ، فالحياة وضعت الماء بجانب اليابس والمرّ إلى جانب الحلو» .«١١٥» ويذهب الدكتور ناصر الدين الاسد مذهبا قريبا من هذا لأن معاني القصيدة في رأيه يجب الا تترابط ترابطا لغويا او منطقيا فهذه المقاييس عقلية ومنطقية ويجب ان لا نلجأ إليها في محاكمة القصيدة ، وانما يجب أن تكون المقاييس فنية لتتّسِقَ مع طبيعة المجال الشعري . وبناءً على ذلك يكفي في القصيدة أن تتوفر فيها وحدة الجو النفسي لكي تبرأ من شبهة التفكك . «١١٦»

معطيات و نتائج : ـ

والواقع أن المغالاة في تطبيق مصطلح الوحدة العضوية على القصيدة العربية قد جاء نتيجة أمرين اثنين : ـ

الأول منهما : ردا على ما قاله بعض المستشرقين ، وتابعهم فيه بعض العرب المعاصرين ، من أن القصيدة الجاهلية أقرب الى التفكك، وتراكم الموضوعات المتباعدة ، وانها كانت تعتمد وحدة البيت «١١٧».

والثاني منهما : الخلط الذي وقع فيه غير واحد من النقاد فيما يتصل بالتباس الوحدة العضوية بوحدة الموضوع ، والوحدة الداخلية بالوحدة الخارجية ، والوحدة في الاعمال المسرحية والقصصية ووحدة القصيدة ، وعلاوة على ذلك تجاهلهم لما تختلف فيه طبيعة القصيدة العربية عن طبيعة الشعر الغربي الذي اُتّخِذَ نموذجُه مرجعا للصواب .

واذا راعينا مثل هذه الامور فسنجد انفسنا مضطرين للقول بما يلي : ـ

١. إن الوحدة الخارجية (الالية) في القصيدة العربية موجودة ، وقد تكون اظهر وأبين من الوحدة الخارجية في القصائد غير العربية لأن وحدة القافية ، ووحدة البحر ، وانتظام الوزن ، من الأمور التي لا تخطئها العين .

٢ ـ وإذا سلمنا بأن الوحدة في الأعمال المسرحية والقصصية تختلف عن الوحدة في القصيدة الغنائية لاحظنا انه حيثما وجدت بنية حكائية قصصية في القصيدة العربية تحققت فيها الوحدة الداخلية ، لأن سرد الحدث وتسليط الاضواء على شخصية المتكلم ، يفرض الوحدة ويجعلها تحصيل حاصل ، وإذا قرأنا قصيدة عمر بن

أبي ربيعة « الرائية » .« ١١٨ »

أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فمُبْكِرُ   غداةَ غدٍ أمْ رائحٌ فمُهجِّرُ ؟

وجدنا فيها سرداً لحكاية شعرية تنمو في خط متصاعد صوب النهاية ، بحيث لوحاولنا أن نقدم جزءاً من الحدث ونؤخر آخر لاختل البناء الفني اختلالاً واضحاً ملموساً كالذي اراده العقاد في نقده ، ومثل هذا كثير في الشعر العربي ، ولكن مع هذه الوحدة لاتنتفي وحدة البيت . فنحن لو انتزعنا بيتاً من القصيدة وقرأناه فسنفهم معناه ، وقد نستحسن ذلك المعنى ، وقد يطربنا مافيه من اتساق الوزن ، أو دقة التشبيه ، أو جمال الصورة ، أو تناسب الالفاظ وائتلافها مع المعاني ، وشيء كهذا لايعني أن القصيدة مفككة أو تفتقر إلى الوحدة ، لأن الوحدة في الشعر العربي القديم تتألف من وحدات صغيرة ، ينتظمها نسق داخلي ، وهي أشبه ما تكون بالرسوم والزخارف العربية النقشية أو السّجادة أو البائكة أو أي عمل زخرفي آخر ، فهذه سمة خاص بالفنون العربية الاسلامية لا مجال إلى انكارها .

٢ - إذا تركنا الوحدة الخارجية « الآلية » والوحدة الناشئة عن زمنية القصيدة ، إلى الحديث عن الوحدة الداخلية الحية فيجب أن نذكر بأن هذه الوحدة لا تعني وحدة الموضوع ، وان الموضوع أو الغرض ليس أكثر من مؤثر خارجي في الوحدة العضوية ، فقد تكون القصيدة ، ذات الموضوع الواحد اقرب إلى الافصاح عن وحدتها من قصيدة اخرى متعددة الموضوعات أو الاغراض ، ويجب أن نميز - كما فعل - كولردج - بين الغرض أو الموضوع والمضمون ، ولكي نوضح هذه الفكرة نذكر المثال الآتي ، فلنفرض أن نحاتا من العصور القديمة أراد أن ينحت تمثالاً لأحد الألهة فالغرض أو الموضوع هو ذلك الإلة وتلك القداسة التي يوحي بها لأولئك الناس الذين آمنوا به فعبدوه ، ولكن النحات مع إحساسه بتلك القداسة والألوهية يتعامل مع المادة :

الرخام مثلاً ، ثم يشكل منها التمثال ، ويضفي عليه ما يستحق من ملامح تحاكي ملامح الانسان في نموذجه الأعلى جمالاً وقوةً بدنيّة ، ورشاقة قوام ، ويضفي على التمثال ملاسةً ونعومة في السّطوح ، وتناسباً في الفراغات وأحجام الكتل التي تتكون منها الاعضاء الـخ . . . ويصبح هذا التمثال الذي أُعِدَّ أصلاً لتحقيق غرض ديني عملاً فنياً ، وبمرور الزمان ، واختلاف المكان ، تزول عنه تلك الصبغة الدينية - أي الغرض - وتبقى فيه تلك الصبغة الفنية التي هي مضمون العمل وشرْطُ وحدته .

وإذا نحن نظرنا إلى القصيدة العربية بهذا المنظور فسوف نصل إلى نتيجة ، وهي أن الشاعر قد يكون هدفه الأصلي محصوراً بهذا الغرض ، أو ذاك ، لكنه وهو يسعى لتحقيق هذا الغرض يشكّل ويكون عملا فنيا له مضمونه الخاص ، وبزوال تلك الأعراض الخارجية عنه لم تزل عنه تلك الصبغة الفنية ، ولا تلاشت عنه تلك الإيحاءات الشعرية والموسيقية الأخاذة ، فالمضمون شيء مستقل عن الغرض وإن كان الغرض مدرجاً بصورة من الصّور في ثنايا المضمون .

والقصيدة العربية ذات الأغراض المتعددة لا تعطي القاريء أو الناقد وحدتها من النظرة الأولى ، بل هي وحدة عصية ، وتحتاج إلى اعمال فكر وإلى تحليل نقدي يتناول مستويات القصيدة ومناخاتها الشعرية . وهي إذا كانت قصيدة نمطية « كالمقطعات الحماسية » فإنها تكشف عن وحدتها بسهولة ويسر ، وهذه الوحدة لا تتعارض مع كوننا نجتزىء بيتاً أو ابياتاً ثم نستوعب ما فيها من فكرة ، لأن القصيدة الواحدة تتألف من وحدات صغيرة : « أشطار » ثم وحدات أكبر «أبيات » ثم وحدات أكبر « مقاطع » ثم الوحدة الكبرى : وحدة النسق . ومن تداخل هذه الدوائر معاً تتكون وحدة القصيدة .

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو : هل يجب أن تنمو القصيدة نمواً عضوياً بحيث تنشأ المعاني اللاحقة عن السابقة ، وتكون كل كلمة في القصيدة مرتبطة بما سبقها ارتباط تداعي الالفاظ والمعاني ؟ . بعض النقاد يقولون بأن الوحدة الحية تستوجب هذا النمو ، ونحن نقول إنه في حال تحقق مثل هذا النمو فستكون القصيدة متماسكة غاية التماسك ، ولن نستطيع فعلاً أن نجتزىء ببيت أو مقطع أو حتى بصورة أو جملة ، إلا أن هذا ـ وإن تحقق في بعض القصائد المعاصرة ـ فليس شرطاً أساسياً في وحدة القصيدة ، فالوحدة قد تنشأ من التّضاد ، وقد تنشأ من التناسق ، وقد تنشأ من تراكم الصور ، وقد تنشأ من وحدة الجو النفسي والعاطفي ، وقد تنشأ من النمو العضوي، فشأن الوحدة في القصيدة أن تتنوع وتختلف بتنوع القصائد ، واختلاف الشعراء والاجواء الداعية للقول. وخلاصة ما يجب أن يتحاشاه الشاعر أن تشف القصيدة عن مواقف متباينة من الحياة أو الكون فتتعارض ولا تتقاطع ، وتتناقض ولا تلتقي ، وعند ذلك يكون الخلل في القصيدة بيّنا واضحاً كالخلل الذي ندركه في تركيب الجملة إذا تجاورت فيه ألفاظ لا تتسق لهابدلالة ولا يستقيم فيها المعنى النّحوي . فالقصيدة شأنها في هذا شأن التركيب الجملي ، فأي خلل فيه سيعقبه خلل مؤثر على استجابة القاريء ، والحجة التي وردت في كتابات النقاد حول انهيار القصيدة ذات الوحدة اذا اقتطعت منها أبيات حجة فيها مبالغة وشطط : إذ من المعروف أنّ أي عمل يختل بناؤه بانتقاص شيء منه سواء أكان هذا العمل عملا فنياً ام غير فني. ولكن هذا الخلل لن يكون بالصورة التي تهز العمل كاملا وكأنه حجر سنّمار ، فالقصيدة الرائعة قد تنقص قيمتها قليلاً إذا اختفت منها أبيات ، أو كلمات ، ولكن العمل الفني فيها لا ينهار انهيارا تاماً . وهذا الشأن قد يبدو أوضح في المسرحية أو القصة لان النقص إذا لحق بالمسرحية أو القصة اختل فيهما ميزان السّرد ، وتصاعد الاحداث ، وأما الأعمال

الفنية الاخرى فتحتفظ بقدر عظيم من جمالها وفنيتها مع هذا النقص . وتتضخ هذه الصورة بشكل جلي في الأعمال القديمة المشوهة والناقصة التي تم العثور عليها سواء في الآداب أو النحت أو الرسم أو النسيج الزخرفي . فكم من تمثال بهرنا جماله وروعته مع أنه فقد منه الرأس أو الذراع أو الساق ، وكم من قطعة فنية اعيد ترميمها وأجريت عليها صيانة بزيادة أجزاء ناقصة هنا أو هناك تتميماً لجمالها المفقود ، فهذا المثال وغيره يدل دلالة أكيدة على أن وحدة العمل الفني لا تعني بالضرورة انهياراً كاملاً إذا أخذ منه مقطع أو بيت كما قال العقاد وغيره .

وقد نستخلص مما كتب حول القصيدة العربية أن بعض القصائد تعرضت للنقصان واضيفت إليها زيادات أو جمعت من مقطعات مختلفة ، وهذا قد يكون صحيحاً ، وقد يلحق الضرر بالوحدة فيها «١١٩» ، إلا أن الكثير من القصائد الموثقة التي نطمئن الى صحتها وسلامة بنائها قصائد تتجلى فيها الوحدة البنائية بأجلى معانيها ، وانقى صورها وأضافت القصيدة العربية الحديثة جديداً الى هذه الوحدة باتجاهها نحو النمو العضوي بديلا لمختلف انواع النمو التي كانت سائدة في القصيدة القديمة .

الاحالات :

١ ـ مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ، دار المعرفة ،مصر ط اولى ، ١٩٦٠. ص ١ وص ٤ ، وص ١٦ وص ١٧ .

٢ ـ أحمد الشايب : اصول النقد الادبي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط ٦ ، ١٩٦٤ ، ص ٢٥٢

٣ ـ شتولنتز : النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨١ ص ٣٤٤ وقارن مع جراهام هو « Hough » في مقالة في النقد ، ترجمة محيي الدين صبحي ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص ١٩٣ .

٤ ـ يوسف بكار : بناء القصيدة العربية في النقد القديم ، الاندلس ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ٢٨٨ .

٥ ـ مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، مادة وحدة الحدث .

٦ ـ المصدر السابق نفسه مادة : وحدة الزمن

٧ ـ المصدر السابق نفسه مادة : وحدة المكان

٨ ـ شتولنتز : المرجع السابق ٣٣٧ نقلاً عن سانتزبري « بالانجليزي » : A History of Criticism , 4th ed , 1923 , p , 270 .

٩ ـ عبد الدايم الشوا : في الأدب المقارن ، دار الحداثة ، بيروت / ١٩٨٢ ص ١٤٥ نقلاً عن مقدمة ديوانه ٥ : ٣٩٦ وانظر اقواله في حمدي السكوت : عبد الرحمن شكري ، مصر ١٩٨٠. / ص ٥٣ .

١٠ ـ العقاد والمازني : الديوان في الادب والنقد ، دار الشعب / مصر ط٣ بلا تاريخ ص ١٣٠ ـ ١٣١ وانظر الشوا : المرجع السابق نقلاً عن حصاد الهشيم : ٢٨ .

11 - Coleridge , Biographia Literaria , Prencton University press, vol . I ,pp. 305 - 306

١٢ ـ محمد مصطفى بدوي : كولردج ، دار المعارف ، مصر , ١٩٥٨ , ص ١٤٧ ـ ١٥١

١٣ ـ وقد شاع هذا التشبيه في معظم الدراسات التي تناولت المصطلح انظر على سبيل المثال مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح / ص ١ ـ ١٧ وانظر إحسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة، بيروت ، ط ٣ ، ص ٢٥٠ واستخدم النقاد الامريكيون التشبيه ذاته انظر : وليم فان اكونور : النقد الأدبي ، ترجمة صلاح أحمد ابراهيم ، دار صادر ، بيروت ط١ / ١٩٦٠ / ص ٨٦ / ص ٩١ .

١٤ ـ اوكونور : المرجع السابق ٨٦ ، والعقاد مرجع سابق ٧٩ ـ ٨٠.

١٥ ـ العقاد : الديوان ص ٧٩ .

١٦ ـ محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، مصر / دت / ٢١ ـ ٢٢ نقلاً عن الوسيلة الادبية طاولى مصر / جـ٢ / ص ٤٧٩ .

١٧ ـ خليل مطران :: ديوانه ، دار الهلال / مصر ط ٢ / ١٩٤٩ ص ١٠ وقارن بخليل مطران اروع ما كتب / القاهرة / ١٩٦٠ ص ٣٦ ـ ٣٧

١٨ ـ وهبة : معجم المصطلحات ، العربية في اللغة والادب ، مادة وحدة : ٤٣١

١٩ ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء / ط ليدن / ١٩٠٢ ص ١٤

٢٠ ـ ويتضح هذا بشكل خاص في : العمدة لابن رشيق .

٢١ ـ ابن قتيبة : المصدر نفسه ص ١٤ ـ ١٥

٢٢ ـ ابن قتيبة : المصدر نفسه ص ١٥

٢٣ ـ ابو هلال العسكري : الصناعين، بيروت ، ط٢، ص١٥

٢٤ ـ ابن رشيق كتاب العمدة ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ط٥ ، ٢٣٥/١ .

٢٥ ـ ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب

العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٢ ص١٢٩.

٢٦ ـ ابن طاطبا : المصدرنفسه ص١٣١

٢٧ ـ ابن رشيق ، العمدة (مصدر السابق)١١٧/٢ ولم استطع العثور على نسخة من كتاب الحاتمي.

٢٨ ـ المصدر السابق ١١٧/٢

٢٩ ـ المصدر السابق ١١٧/٢

٣٠ ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز / تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة / ط اولى / ١٩٧٧ ص ١٢٨ وانظر بدوي طبانه / البيان العربي / مصر / الطبعة الثالثة ١٩٦٢ ص ١٧٨

٣١ ـ طبانة : المصدر السابق ١٧٩

٣٢ ـ الاخفش : سعيد بن مسعدة : كتاب القوافي / تحقيق عزت حسن / دمشق / ١٩٧٠ ص ٦٥

٣٣ ـ ابن الاثير « ت ٦٣٧ هـ » المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر / تحقيق محيي الدين عبد الحميد / مطبعة مصطفى البابي الحلبي / مصر ١٩٣٩ / جـ٢ ص ٣٤٢

٣٤ ـ لعل هذا ما أشار إليه صاحب : اتجاهات وأراء في النقد الحديث ص٥٣ ـ ٦٢ . نقلاً عن يوسف بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، دار الاندلس . بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ : ص ٢٨٥ .

٣٥ ـ افلاطون : فيدروس أوعن الجمال ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، دار المعارف / مصر / ١٩٦٩ ص ١٠٣ .

٣٦ ـ افلاطون : المرجع السابق : ١١٢

37 - Aristotle ,Selections , Transleted and Editroed By W .D. Roses , New York

وانظر دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ، مصر ، الطبعة الاولى /١٩٦١ ص ٣ ـ ٥

٣٨ ـ سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت / ١٩٧٥ / ص ٢٥٦ ـ وانظر د . نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث / عمان / ١٩٧٩ ص ١٠٩ .

٣٩ ـ سمير نوفا : المرجع نفسه ٢٦٨

٤٠ ـ المصدر نفسه : ٢٦٨

٤١ ـ المصدر نفسه ٢٧١

٤٢ ـ المرجع السابق نفسه : ٢٧٣

٤٣ ـ المرجع السابق نفسه : ٢٧٣

٤٤ ـ المرجع السابق نفسه : ٢٧٨

٤٥ ـ المرجع السابق نفسه : ٢٧٩

٤٦ ـ المرجع السابق: ٢٨٠

٤٧ ـ المرجع السابق نفسه : ٢٨١

٤٨ ـ الهامش السابق نفسه .

٤٩ ـ مجموعة مؤلفين : الجمال في تفسير الماركسي / ترجمة يوسف الحلاق / وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ط اولى / ١٩٦٨ ص ٤٩

٥٠ ـ المرجع السابق نفسه : ٥٠

٥١ ـ المرجع السابق نفسه : ٥١

٥٢ ـ كروتشة : المجمل في فلسفة الفن / ترجمة د . سامي الدروبي ـ دار الفكر العربي / ط اولى ـ ١٩٤٧ ص ١٦٥ .

٥٣ ـ المرجع السابق ١٦٥

٥٤ ـ المرجع السابق ١٦٧

٥٥ ـ واتسون : نقاد الأدب ، ترجمة غزوان اسماعيل ، بغداد ، وزارة الثقافة والاعلام ، ١٩٧٩ ، ص ١٤٥

٥٦ ـ علي عبد المعطي : مشكلة الإبداع الفني ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، بلا تاريخ / ص ٥٢ .

57- Biograohia Literaria , Vol I , p 305

٥٨ ـ فائق متّى اسحق : مذاهب النقد في بريطانيا ـ مكتبة الانجلو المصرية ، ٢ : ٣٣

٥٩ ـ محمد مصطفى بدوي : كولدرج ١٤٩

٦٠ـ المرجع السابق نفسه : ١٥١

٦١ ـ المرجع السابق ١٧١ وانظر Stone, The Art of peotry , London

1976 p . 121 , وانظر غـراهام « Houghمـقالة في النـقد » بالعربية » ٢٣ ـ ٢٤

٦٢ ـ بدوي : نفسه ٩٢ ـ ٩٣

٦٣ـ بدوي : المرجع نفسه ٩٣ وانظر غراهام هو « مقالة في النقد » : ١٩٠ ونصرت عبد الرحمن : ١٣٧ .

٦٤ ـ روزنتال وب يودين : الموسوعة الفلسفية / دار الطليعة / بيروت ـ ط٥ ـ ١٩٨٥ / مادة وحدة الوجود ص ٤٣٢ ومادة الواحدية ص ٥٧٢

65- Stone , The Art of poetry , London , 1967 . pp 121 - 122

66- Ibid , P 123

67- Ibidd . P 126

68- Ibid , P 127

٦٩ ـ وقد ترجمه د . فؤاد زكريا تحت عنوان النقد الفني : دراسة فلسفية جمالية .

٧٠ ـ شتولنتز : النقد الفني « بالعربية » ترجمة د . فؤاد زكريا / المؤسسة العربية للدراسات / بيروت ط ٢ ـ ١٩٨١ ـ ص ٣٤٦

71- The Analysis of poetry ,, Yal University Press,1926,P.34

نقلا عن : شتولنتز : المصدر السابق ٣٤٤ . وغراهام هو : مقالة في النقد ص ١٩٣

٧٢ ـ شتولنتز: : المصدر السابق : ٣٢٣

٧٣ ـ شتولنتز : النقد الفني ٣٤٠ ـ ٣٤٤ وقارن ب أحمد الشايب : اصول النقد الأدبي / مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ـ ط ٦ ـ ١٩٦٤ / ص ٢٥٤ ـ ٢٥٤ .

٧٤ ـ المصدر السابق نفسه : ٣٣٩

٧٥ ـ هو « Hough » مقالة في النقد ص ٣١ ـ٣٢

٧٦ ـ أوكونور : النقد الادبي « مرجع سابق » ٩١

٧٧ ـ ريمون طحان : مصطلح الادب الانتقادي المعاصر ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ط ٢ ـ ١٩٨٤ ص ٢٦٦

٧٨ ـ ريمون طحان : المصدر السابق نفسه ٢٧٢

٧٩ ـ جبور عبد النور : المعجم الأدبي ـ مادة « بنيوية » ص ٥٢ ـ وانظر روزنتال : الموسوعة الفلسفية ـ مرجع سابق ـ ٨٩

٨٠ ـ مندور : النقد والنقاد المعاصرون ـ مصر ٢١ ـ ٢٢ وانظر الوسيلة الادبية ٢ : ٤٧٩

٨١ ـ خليل مطران : اروع ما كتب « تحرير محمد صبري » القاهرة ـ ١٩٤٠ ـ ص ٣٦ .

٨٢ ـ خليل مطران : الديوان ـ دار الهلال ـ مصر / ط ٢ ـ ١٩٤٩ ـ ص ١٠

٨٣ ـ عبد الدايم الشوا : في الأدب المقارن ـ ١٤٥

٨٤ ـ المصدر السابق ١٤٧ وحمدي السكوت : عبد الرحمن شكري ص ٥٣

٨٥ ـ الديوان : دار الشعب ـ مصر ـ ط ٣ ـ ص ٧٩

٨٦ ـ المصدر نفسه : ١٣٠

٨٧ ـ المصدر نفسه : ١٣٠

٨٨ ـ المصدرْ نفسه : ١٣١

٨٩ ـ محمد خليفة التونسي : فصول في النقد عند العقاد ـ مكتبة الخانجي ، مصر ، ص ١١ . وانظر العقاد والمازني : المصدر السابق ٨١ وانظر عبد العظيم انيس في الثقافة المصرية، ١٩٥٦ ، ص ٥٧ ـ ٥٨ .

٩٠ ـ مرّ ذكر النص ومصدره .

٩١ـ العقاد : ابن الرومي حياته وشعره ـ دار الهلال ، مصر بلا تاريخ : ٢٦٩ ، وانظر طبعة المكتبة التجارية مصر ـ الطبعة ٦ ـ ١٩٧٠ ـ ص ٢٧٢ ـ وانظر في ذلك : محمد زكي عشماوي الادب وقيم الحياة المعاصرة : دار النهضة ـ مصر ، ١٩٨٠ ، ص ١٠٧ ـ ١٠٨ .

٩٢ ـ طه حسين : حديث الاربعاء ، دار المعارف بمصر، ط ١٣، ١٩٧٦ ، ١ / ٣٩ .

٩٣ ـ شوقي ضيف : في النقد الادبي ، دار المعارف بمصر ط الخامسة ، ١٩٧٧ ، ص ١٥٣ .

٩٤ ـ المصدر نفسه : ١٥٤

٩٥ ـ المصدر نفسه : ١٥٥

٩٦ ـ المصدر نفسه : ١٥٥

٩٧ ـ المصدر نفسه : ١٥٦

٩٨ ـ المصدر نفسه : ١٥٧

٩٩ ـ المصدر نفسه : ١٥٩

١٠٠ ـ شوقي ضيف : المصدر نفسه : ١٦٠

١٠١ : مـصـطفى بدوي : دراسـات في الشـعـر والمسـرح ، دار المعرفة ، مصر ، ط اولى ، ١٩٦٠. ص ٧

١٠٢ ـ المصدر نفسه : ١٠٦ وانظر ص ١٧

١٠٣ ـ المصدر نفسه : ١٩

١٠٤ ـ محمد مصطفى بدوي : كولردج « مصدر سابق » ٩٢ ـ ٩٣

١٠٥ ـ هلال : النقد الأدبي الحديث ، مصر ، دار النهضة ، ط ٤ ، ١٩٦٩ ص ٤٠٥ .

١٠٦ ـ مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح : ٢٣

١٠٧ ، هانز مـيـرهوف : الزمن في الأدب ، ترجـمـة د . أسـعـد رزوق، سجل العرب ، مصر ط ١ / ١٩٧٢ ص ٢٨ ، ٣١

١٠٨ ـ انظر : غـــراهام هو Hough بالعربية : مقالة في النقد « مرجع سابق » ص ١٣٠ ، وانظر نصرت عبد الرحمن : في النقد الجديث « مرجع سابق » ص ١٣٧ ، ١٣٨ ، ومـحـمـدد بدوي : كولردج : ٩٢ ، ٩٣ .

١٠٩ ـ مـصطفى بدوي ، دراسـات في الشـعـر والمسرح : ٢٧ ومـا بـعدها .

١١٠ ـ روزنتال : الموسوعة الفلسفية : مصدر سابق ، مادة وحدة الوجود ، ٤٣٢ ، ٥٧٢ .

١١١ ـ د . مـحـمـد النويهي : قـضـيـة الشعر الجديد ، دار الفكر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧١ / ص ١٠٨ .

١١٢ ـ وهذا يذكرنا بما ذهب إليه شتولنتز في « النقد الفني » : لا تتحقق هذه الوحدة الا في اعمال قليلة نسبيا وهي أشبه ما تكون

١١٣ ـ احسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٣ ، ٢٥٠.

١١٤ ـ من محاضرة له القاها في رابطة الكتاب بعمان في ٣٠ اذار ١٩٨٦ وانظر كتابنا : تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل ، عمان، ١٩٨٧ ص : ٤٣

١١٥ ـ محمد نائل : اتجاهات واراء في النقد الحديث ٥٣ ، ٦٢ نقلاً عن يوسف بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم « مصدر سابق » : ٢٨٥

١١٦ ـ ناصر الدين الاسد : محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والاردن ، معهد الدراسات ، مصر ، ط اولى ، ١٩٦١ ، ص ١٢٩ .

١١٧ ـ احمد أمين : فيض الخاطر ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة السابعة ، ١٩٨٣ ، ج، ٢ ، ص ٢٤٠ ومابعدها .

١١٨ ـ ديوان عمر بن أبي ربيعة ، دار صادر ، بيروت ، دون تاريخ ، ١٢٠.

١١٩ ـ سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي « مراحله واتجاهاته الفنية » الهيئة المصرية ، العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧، ٢٨ وهو رأي مشابه لرأي الدكتور ابراهيم عبد الرحمن في : الشعر الجاهلي ، مصر ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٢٣ .

مراجع البحث الثاني و مصادره

« المراجع العربية والمترجمة »

١. ابراهيم خليل : تجديد الشعر العربي ، دار الكرمل للنشر والتوزيع ، عمان ١٩٨٧ .

٢. ابراهيم عبد الرحمن : الشعر الجاهلي ، دار النهضة ، مصر ، ط٢ ، ١٩٨٠ .

٣. احسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ط٣ ،دت .

٤. احمد الشايب : اصول النقد الادبي ، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ط٦ ، ١٩٦٤ .

٥. اوكونور ، وليم فان : النقد الادبي ، ترجمة صلاح احمد ابراهيم ، دار صادر ، بيروت ، لبنان ، ط اولى ، ١٩٦٠ .

٦. ابن الأثير ، ضياء الدين : المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، مصطفى البابي الحلبي ، مصر ، ١٩٣٩ .

٧. افلاطون : فايدروس او عن الجمال ، ترجمة اميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ، ط اولى ، ١٩٦٩ .

٨. ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين : الكتابة والشعر ، تحقيق د. مفيد قمحية ر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط الثانية ، ١٩٨٤ .

٩. بدوي طبانه : البيان العربي ، مصر ، ط٣ ، ١٩٦٢ .

١٠ـ جبور عبد النور : المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٩.

١١ـ خليل مطران : ديوان خليل مطران دار الهلال ، مصر ، ط٢، ١٩٤٩

١٢ـ دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية ، مصر ، ١٩٦١ .

١٣ـ ابن رشيق : العمدة ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، ط٥ ، بيروت لبنان ، ١٩٨١ .

١٤ـ روزنتال وبودين : الموسوعة الفلسفية ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ط٥ ،١٩٨١

١٥ـ ريمون طحان : مصطلح الادب الانتقادي المعاصر ، دار الكتاب للبناني ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ .

١٦ـ شتولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط٢ ، ١٩٨١ .

١٧ـ سمير نوفا : موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمه عن الروسية باسم السقا ، دار الفارابي، بيروت ، ١٩٧٥ .

١٨ـ سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي ، الهيئة المصرية العامه للتأليف ، القاهرة ، ١٩٧١ .

١٩ـ شوقي ضيف : في النقد الادبي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٧٧ وهو تاريخ الإيداع .

٢٠ـ ابن طباطبا : عيار الشعر ، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٢ .

٢١ـ طه حسين : حديث الاربعاء ، دار المعارف بمصر ، ط١٢، ١٩٨٦

٢٢ـ العقاد (عباس محمود) والمازني : الديوان ، دار الشعب ، مصر ، الطبعة ٥ ، بلا تاريخ .

٢٣ـ عبد الدايم الشوا : في الادب المقارن ، دار الحداثه ، بيروت، لبنان ، الطبعة الاولى ١٩٧٢ .

٢٤ـ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، مصر ، ط٣ ، ١٩٦٢ .

٢٥ـ علي عبد المعطي : مشكلة الابداع الفني ، دار المعرفة ، الاسكندرية ، بلا تاريخ .

٢٦ـ غراهام هو : مقالة في النقد ، ترجمه الى العربية محيي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، دمشق ، ط اولى ، ١٩٧٣ .

٢٧ـ فائق متّى اسحق ، مذاهب النقد في بريطانيا قديما وحديثا، مكتبة الانجلو ، المصرية ج ٢ ، بلا تاريخ .

٢٨ـ فينكونت بيرلابييه : نظرية الانواع الأدبية ، ترجمه عن الفرنسية د . حسن عوف ، دار المعارف بالاسكندرية المجلد ١ ، بلا تاريخ .

٢٩ـ ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ليدن ، ١٩٠٢

٣٠ـ كروتشة : بنديتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة د . سامي الدروبي، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط اولى ، ١٩٧٤ .

٣١ـ محمد خليفة التونسي : فصول من النقد عند العقاد ، مكتبة الخانجي ، مصر ، دون تاريخ .

٣٢ـ محمد زكي عشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية ، مصر ، دون تاريخ .

٣٣ـ محمد مصطفى بدوي : كولردج ، دار المعارف ، مصر ، ط. اولى دون تاريخ .

٣٤- محمد مندور : النقد والنقاد المعاصرون ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، دون تاريخ .

٣٥- محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر ، بيروت، ط . اولى ، ١٩٧٢ .

٣٦- محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مصر ط . اولى ١٩٦٩

٣٧- مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ، دار المعرفة، مصر الطبعة الولى ، ١٩٦٠ .

٣٨- مؤلفون مختلفون : الجمال في تفسيره الماركسي ، ترجمه عن الروسية يوسف الحلاق ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ط . اولى ، ١٩٦٨ .

٣٩ - مجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت ، ١٩٨٤ .

٤٠ - ناصر الدين الأسد : محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن ، معهد الدراسات العربية ، مصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٦١ .

٤١ - نصرت عبد الرحمن : في النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ط . اولى ، ١٩٧٩ .

٤٢ - هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزّوق ، مؤسسة سجل العرب ، مصر ط . أولى ، ١٩٧٢ .

٤٣ - واتسون : نقاد الأدب ، ترجمة عناد غزوان ، ط . أولى ، ١٩٧٩ .

المراجع الاجنبية

1 - A ristotle , selections ,Translated and the Editorship of W. D. Roses , Edited by Justin D . Kaplan , New York , 1958 .

2 - Coleridge , Biographia Literaria , Preaceton University Press , Vol . I .

3 - Stone P . M . K , The Art of Poetry , London , Ist pub 1967 .

من النظر الأسلوبي

فـــــــي

التراث النقدي العربي / الباقلاني نموذجاً.

أبو بكر الباقلاني أحد النقاد العرب الذين غفل عنهم مؤرخو النقد الأدبي ، فباستثناء ما كتبه الدكتور احسان عباس في كتابه « تاريخ النقد الادبي عند العرب » « ص ٣٤٥ ، ٣٥٤ » قلّ أن نجد ممن عنوا بهذا الموضوع من يلتفت إلى الباقلاني وجهوده النقدية المتمثلة في كتابه « إعجاز القرآن » . هذا مع أهميته، وشدة تأثيره فيمن جاءوا بعده ويكفي أن نعلم ما أحدثه من أثر في عبد القاهر الجرجاني وكتابه « دلائل الاعجاز » للتدليل على قيمته الأدبية والنقدية ، فصلب نظرية « النظم » التي جاء بها عبد القاهر موجود في كتاب « إعجاز القرآن » وما فعله عبد القاهر في « الدّلائل » هو إعادة قراءة لمنهج الباقلاني في الكلام على القرآن الكريم وإعجازه ، ولعل ممن تأثر بكتاباتهم الباقلاني " أبو سليمان الخطابي " والرّماني وكلاهما معاصر لابي بكر ، وقد توفيا قبله ، ولا شك في أن الأهمية التي تمتع بها الباقلاني تجعل من الصعب التصور أنه هو الذي تأثر بهما ، وإذا كان قد توفي بعدهما بسنوات معدودات ، فإن ذلك لا ينفي أن يكون قد ألف كتابه « إعجاز القرآن » قبل ذلك بزمن.

من هو الباقلاني ؟

ويرجح أن يكون الباقلاني من مواليد سنة ٣٣٨ هـ في البصرة ، على ما ذكر كثير ممن ترجموا له وكتبوا سيرته " ١ " ، أما وفاته فكانت في ٢٣ / ١١ / ٤٠٣ « ١٠١٣ م » وقد دفن في بغداد التي انتقل اليها زمن عضد الدولة البويهي ، ولا نعرف من أخباره إلا نتفا قصيرة مما أورده البغدادي « ٤٢٩ هـ » وابن عساكر « ٥٧١ هـ » وابن خلكان « ٦٨١ هـ » في كلامهم عليه ، فقد ذكر أنه كان من الطبقة الثانية من أتباع أبي الحسن الأشعري « ٣٢٤ هـ » المتكلم المعروف الذي خرج على فرقة المعتزلة وانحاز إلى السّنة في قصة معروفة ، وأصبح ذا مذهب إسلامي معروف ، وأطلق على فرقته اسم « الأشاعرة » ويذكر أنه عمل في بلاط عضد الدولة « ٣٦٦ هـ ، ٤٠٦

« الأشاعرة » ويذكر أنه عمل في بلاط عضد الدولة « ٣٦٦ هـ ، ٤٠٦ هـ » وأرسله هذا في سفارة إلى ملك بيزنطة «ابن عساكر : ٢١٩ هـ » وكان الباقلاني صاحب مناظرة ، معروفاً بجودة الاستنباط ، وله تصانيف مشهورة في الرد على المخالفين من المعتزلة والرافضة والخوارج والمرجئة والمشّبهة والحشويّة ، وشهد له معاصروه بغزارة النتاج ، وكان في الليلة الواحدة يملي ثلاثين ورقة ، وقال ابن عساكر، نقلاً عن أحد معاصريه وملازميه : إنه صنف سبعين ألف ورقة كلها في الرد على الملاحدة « تبيين كذب المفتري : ص ٢٢١ » .
وكان الباقلاني متكلماً ومحدثاً وفقيهاً وقاضياً ، ومشاركاً في أنواع العلوم ، وتدلنا قائمة كتبه التي بلغ عددها خمسة وخمسين مؤلفاً بين مصنف ورسالة على تنوع اختصاصاته وغزارة علمه وشدة عدائه للتيارات المعارضة للسنة ، فقد ذكر له المؤرخون كتباً في « الإنصاف في أسباب الخلاف » و « التمهيد في الرد على الملحدة والمعطلة والخوارج والمعتزلة » وهذان كتابان مطبوعان ، وله كتب مخطوطة ذكرها بروكلمان « ٤: ١ ٥ ، ٥٢ » مثل « مناقب الأئمة ودقائق الكلام» « وهداية المرشدين » « والاستبصار في القرآن » « وتمهيد الدّلائل وتلخيص الاوائل » و « البيان عن الفَرْق بين المعجزة والكرامة » ، « وكشف أسرار الباطنية » ، وكتاب « مذاهب القرامطة » وعلى الرغم من استقصاء السيد أحمد صقر لمؤلفاته المفقودة التي بلغ عددها كما قلنا « ٥٥ » كتاباً إلا أنه لم يذكر كتابه معاني القرآن كما لم يذكرْهُ كاتب من المتقدمين أو المحدثين، وقد ذكر الباقلاني نفسه هذا الكتاب في متن « إعجاز القرآن » « ص ٢٠٨ » ومن المحتمل أن يكون كتابه « معاني القرآن » من الكتب التي كان قد أزمع تأليفها ولم يستكملها في حياته ، وأورد الشّهرستاني في « الملل والنحل » طائفة من آرائه الكلامية وهذه الاراء تلقي ضوءاً على شدة تعصبه للأشعرية ، وقوة رده على المذاهب الاخرى « ١ : ٩٥ » .
كما أورد إبن حزم في كتابه « الفِصَل » جملة من هذه الاراء ويفهم

من آراء معاصريه فيه أنه كان شديد الوَطْءِ على المذاهب الطارئة ، وأن رده عليها كان شديد الوقع بليغ الأثر ، فقد وُصف بسيف السّنة ولسان الأمة ، وعالم أهل الملّة ، « ابن عساكر : ٢١٩ ». وأنه أبرز متكلمي السّنة ، وهو شمس الزمان ، وإمام العصر « البغدادي : الفَرْق بين الفِرَق ص ٣٦٤ » ويقول أحد الشعراء في رثائه : « ابن الأثير : ٩ / ٢٤٣ » .

انظرْ إلى صارِمِ الإسْلامِ مُنْغَمِداً وانظرْ إلى دُرّةِ الإسلام في الصّدَف

والباقلاني نسبة إلى الباقلّي كما يقول ابن خلكان « ٤ : ٢٦٩ »، وهي نسبة شاذة لأجل النون ، نظير قولهم في النّسبة إلى صنعاء : صنعاني وإلى بهراء: بهراني ، وقد أنكر علماء صحة هذه النسبة .

إعجاز القرآن قبل الباقلاني :

وبخصوص كتاب الباقلاني « إعجاز القرآن » فقد طبع بتحقيق السيد أحمد صقر « ٢ » ، وصدر في مصر ، وقدّم له المحقق بمقدمة ضلفية تحدث فيها عن مخطوطات الكتاب ، وعن المؤلف وأخباره ، وعن المؤلفات التي صنفت في إعجاز القرآن ، ككتاب « بيان إعجاز القرآن » للخطابي وكتاب « النكت في إعجاز القرآن » للرّمّاني وكتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة ، وكتاب « نظم القرآن » للجاحظ ، وتطرق في مقدمته الموسّعة أيضاً إلى ما قيل في كتاب « إعجاز القرآن » من آراء سواء من المتقدمين أم من المحدثين ، ومما فاته في هذا ان يذكر تلك الاراء التي ساقها الدكتور زكي مبارك في ثنايا كتابه النثر الفني في القرن الرابع « ٢ / ٧٢ ، ٩٩ » :

وإبراز ما فيها من الخَلْط ، والإضطراب ، والبعد عن الدقة في الحكم على آراء الباقلاني ومواقفه ، وبخاصة ما تعلّق منها بالسجع والفواصل ، ومسألة التفاوت وانعدامه بين أسلوب البشر

وأسلـــوب القــرآن . « ٣ »

بيان إعجاز القرآن :

والواقع أننا لكي تقدّر قيمة كتاب الباقلاني « إعجاز القرآن » يجب أن نلقي نظرة في الكتب التي ألفت قبله ، أو في عصره ، مما بقي ولم يَضِعْ ، وفي مقدمة ذلك الكتابان المذكوران : « بيان إعجاز القرآن » للخطابي « ٣٨٨ هـ » ، والنكت في إعجاز القرآن للرّماني « ٣٨٦هـ »

أما كتاب الجاحظ « ٢٥٥هـ » نظم القرآن فمن الكتب المفقودة ، وقد كان الخطابي معنياً بالرد على العلل المتداولة عصْرئذٍ لظاهرة الإعجاز ، ومنها علة الصّرفة ، وعلة الإخبار بالغيب ، وعلة الإعجاز من جهة البلاغة ، فأما العلة الأولى فقد نفاها نفياً قاطعاً ، وأثبت أنه لا يجوز القول بها ، كذلك نفى العلة الثانية مع التسليم بأن القرآن أخبر بالغيب ، أما الإعجاز من جهة البلاغة فهو ما يقول به كثيرون من علماء أهل النّظر ، وهو أقرب العلل إلى موضوعنا المنوط بالمقالة ، وهو النقد ، فمع تسليمه للقول بأن البلاغة وجهٌ من وجوه الإحسان ، والإعجاز ، إلا أن هذا القول ليس بمقنع ، وهو إشكال يحيل إلى إبهام ، ويقسم الخطّابي الكلام إلى طبقات : العليا ، وهي التي تتسم بالفصاحة والعذوبة والسّهولة ، والدنيا وهي الكلام الجائز ، الطّلق ، المرسل ، وبلاغات القرآن ، في رأيه ، حازت « حصّة من كل قسم من هذه الأقسام في حين أن كلام البشر لايكون إلا في طبقة واحدة منها « وقد توجد هذه الفضائل الثلاث على التفرّق في أنواع الكلام ، فأما ان توجد مجموعةً في نوع واحد منه فلا توجد إلا في كلام العليم القدير الذي أحاط بكل شيء علماً ، وأحصى كلّ شيء عددا » « الخطابي: ٢٤ »

معنى ذلك أن الخّطابي يقرر اختلاف جنس الكلام ومرتبته في القرآن عن مراتب كلام البشر بأشتماله على المراتب كلها في الوقت الذي يتفرّد فيه كلامهم بمرتبة أو بأخرى .

الرّماني ومراتب البيان

وقد يكون هذا الذي أورده الخطابي قريباً مما ذهب إليه الرّماني في النّكت « ٣٨٦ هـ » من تقسيمه البلاغة إلى ثلاث مراتب أو طبقات ، فمنها ما هو أعلى طبقةً ، ومنها ما هو أدنى طبقة ، ومنها ماهو في الوسائط : بين أعلى طبقة وأدنى طبقة ، فما كان أعلاها طبقة فهو مُعْجز ، وهو بلاغة القرآن « ص ٦٩ » وإذا وقر في الذهن أن بلاغة القرآنَ أعلى البلاغات مرتبة فقد صار لزاماً أن نوضح طبيعة البلاغات وأقسامها ، وهي عند الرّماني عشرة تبدأ بالإيجاز وتنتهي بحسن البيان « ص ٧٠ » ثم تناول هذه الأقسام دارساً محللاً ممثلاً بالشعر والنثر والقرآن ، مفنداً آراء من يقولون بأن الإعجاز راجع إلى صرف العباد عن معارضة القرآن ، أو راجع إلى ما فيه من الإعلام بالغيوب ، « ص ١٠٩ » فالقرآن ، في رأيه ، جنس من الكلام ليس من جنس كلام العرب ، فقد كانت للعرب ضروب من الكلام منها الشعر ومنها السجع ومنها الخطب والرّسائل ، ومنها المنثور الذي يدور بين الناس في الحديث ، فأتى القرآن بطريقة منفردة خارجة عن العادة ولها منزلة في الحسن تفوق به كل طريقة " الرّماني ١٠٢ " .

المتفق والمفترق :

ويبدو أن ثمة قاسماً مشتركاً بين كتابي الخطابي والرّماني ، ويتمثل هذا القاسم المشترك في إحساسهما بمراتب البيان ، وأن الكلام على طبقات منها معجز ، ومنها ما هو في مستوى بلاغات البشر ثم يتشابهان في نفي القول بالصّرفة والإعلام بالغيب على

أنهما دليلان على الإعجاز ، ويختلفان من حيث أنّ الأول لم ير في البلاغة وجهاً كافياً لتعليل الإعجاز بينما جعل الرّماني من البلاغة عنواناً للإعجاز « بلاغة القرآن » ، وتحدث في شؤون الاستعارة والإيجاز والمساواة والإطناب وغير ذلك ، وقد اتضحت فكرة أن يكون القرآن من جنس مغاير لجنس كلام العرب لدى الرّماني أكثر مما كانت واضحة لدى الخطابي . وهذه الفكرة هي التي تبناها الباقلاني وطوّرها في كتابه « إعجاز القرآن » والواقع أنه لا يوجد دليل نؤكد به صحة هذا التبادل في الآراء بين المؤلفين الثلاثة ، وقد تكون هذه المعطيات مما شاع وعمّ تداوله بين المتكلمين والبلاغيّين والنقاد في القرن الرابع الهجري ، ولا يستبعد أن يكون بعضهم قد اطلّع على ما كتبه الآخر فاحتذاه ، وطور رأيه ومضى به شأوا أبعد لاقتناص فكرة جديدة توضح حقيقة الإعجاز ومداه .

الباقلاني ونفي التشبيه عن القرآن :

ولأن الباقلاني فطر على الجدل ، والمناظرة ، والاستنباط ، فقد رفض في بداية كتابه جلّ ما قيل من آراء حول إعجاز القرآن بالصّرفة ، أو الاعلام بالغيوب ، أو البلاغة ، وما شاكل ذلك ، وقد نعى على كثير من أدباء عصره قولهم بالآراء نقلاً وتقليداً لمن سبقوهم من غير رجوع إلى العقل والحكمة في مناقشة الآراء وتحليلها قبل الحكم عليها بالخطأ أو الصواب ، ولذلك عمد إلى الحجاج المنطقي في ردّه على تعليل وجوه الاعجاز وألقى برأيه المتمثل في تطوير فكرة الرّماني حول صلة الخطاب القرآني بكلام البشر ، مؤكداً أنّ القرآن نوع مغاير لكلام البشر من كل النواحي على الرغم من استعماله لألفاظهم وحروفهم وتراكيبهم وبلاغاتهم من مجاز واستعارة وتشبيه ، ومن إيجاز ومساواة ، ومن تصريف وتصريح وتوشيح ، ومن تفنن وابتداع ، فهذا كله يسلّم الباقلاني بوجوده ، غير أنه ليس كافياً للإبانة عن وجوه الإعجاز ، فإذا صح أن

يكون هذا مبيناً عن وجوه الإجادة في أقوال البشر من شعراء وخطباء فليس بجدير في أن يكشف وجوه الإعجاز ويجلوه في كلام ليس من كلامهم. ولا ينبغي على الباحث أو الدارس أن ينظر إلى القرآن بمقاييس تنطبق على كلام الناس من أشعار أو خطب، فالبيان يمكنه أن يدلك على مواطن الاستحسان في شعر الشاعر، أو نثر الناثر، ولكنه مع وجوده في القرآن إلا أنه لا يكشف عن وجوه الإعجاز فيه، كما أن الغريب أو المأنوس من الألفاظ إذا كان يدل على مزّية في الشعر والنثر فإنه لا يجوز أن يعد من وجوه الإعجاز القرآني سواء كثر في القرآن، أو قلّ، وكذلك السجع، فهو إذا كان مما يستحب في أقوال الخطباء، ورسائل البلغاء، فلا يصح أن يقال في القرآن سجع، وان كانت الفواصل فيه تقوم مقام الاسجاع في كلام الناس فليست هي مصدر إعجازه، وهنا نلاحظ تأثر الباقلاني بمذهبه الكلامي القائم على تنزيه الله، سبحانه وتعالى، عن كل ما يشوب صفاته من شوائب التشبيه، ونحن نعلم أن للباقلاني كتاباً في الرد على المشبّهة، وهو في كتابه « إعجاز القرآن » حريص على نفي التشبيه عن الله سبحانه، بنفي التشبيه عن كلامه، والإصرار على تفرد قرآنه بأسلوب ليس من كلام الناس، وبجنس ليس من جنس كلام العرب، وقد اهتدى في تعليل هذا الرأي إلى القول بالأسلوب، واستخدم هذا اللفظ عانياً به الطريقة التي ينظم فيها الكلام نظماً يجعله على نمط واحد، ومن جنس واحد، كيفما تصرف في الموضوعات، واختلف من موقع لآخر.

النظر الأسلوبي:

واهتم بداءة بإيضاح فكرة « الاسلوب » بصفة عامة من خلال الكلام على الشعر والنثر، فمن الشعراء والكتّاب من يعرفون بطرائق كتابيّة لا تخفى على أهل البصر والأدب، فقد يتعرف البصير به على طريقة الشاعر ونسجه في قصائده، بما فيها تلك

التي لم يقرأها من قبل ، ولا يرتاب في أنها من نظمه ، حتى وإن لم تنسب له ، أو تعزى إليه ، وهو يشبّه هذا التعرّف بتعرف المرء على خطّ صاحب له ، وإن وضع بين عدد من الخطوط ، وهذا معناه أن الأسلوب الشخصي للكاتب أو الشاعر يعكس صفاته الذاتية ، مثلما تعكس الخطوط مهاراته التي لا يشاكله فيها أحد « إعجاز القرآن١٢١ » . ومن هنا فإن التشابه بين الطريقتين للشاعرين كأبي تمام والبحتري لا يمكن أن يقع أبداً ، وإذا وقع هذا الاشتباه فإنه لا يكون كاملاً ولا تاماً ففي القليل الذي يتركه كل واحد منهما في طريقته يكشفه ، ويفصح عن شخصيته ، ولكن مثل هذا الكشف لا يقع للإنسان العادي وإنما للخبير بصناعة الشعر ونقده .

يقول الباقلاني : « فإنه لا يخفى على أحد أن يميّز سبك أبي نواس من سبك ابن الرّومي ، أو سبكه من سبك البحتري ، ولا يخفى على أحد أن يميز بين شعر الأعشى وشعر إمريء القيس ، أو بين شعر النابغة وزهير أو بين شعر جرير والأخطل فلكل منهج معروف ، وطريق مألوف » .« الباقلاني : ١٢١ » . ومما لا شك فيه أن ما قاله الباقلاني في القرن الرابع من وصف لطريقة الشاعر والناثر الكتابية مقارب لما يقال في وصف الاسلوب ، وقد استخدم كلمة الأسلوب في نعت تلك الطريقة « إعجاز القرآن ص . ٢٠٩ ، ٢١٦ ، ٢٨٦ » . غير مرة . ويفهم من حديثه أنه يعني بالأسلوب المظهر اللفظي للنّص وسنأتي ببيان ذلك لاحقاً . ونظلّ مع رأيه في الأسلوب والأسلوب الشخصي ، فقد أكد أن أسلوب كل شاعر أو ناثر متأثر بشخصيته وطبيعته النفسية ، وكلام الشاعر أو الكاتب « منبيء عن مكانته ، وعظم شأنه ، وعلوّ محلّه » ، بدليل أن الشاعر المحبّ الذي تنعكس شخصيته في شعره " يكون غزله أكثر رقة وحسناً من غزل الشاعر غير المحب ، ولو صدر الغزل عن متكلف له فضحته ألفاظه ، وكشفت عن تصنعه ، وهذا يصدق على الشّجاع

يصف الحرب ، فلو قارنت بين وصف المتنبي والبحتري لها لعرفت من ألفاظ الاول وطريقته أنه من أهل الشجاعة ، وهذا ما لاتجده عند البحتري . " « ص ٢٧٨ » والأمر شائع في طريقة ابن المعتز في الفخر من جهة أنه وريث خلافة تجعل الفخر مما يتعاطاه « ص٢٧٩ »: " والذي إذا صدر عن أهله ، وبدا من أصله ، وانتسب إلى ذويه سلم في نفسه ، وبانت فخامته ، وشوهد أثر الاستحقاق فيه ، وإذا صدر من متكلف ، وبدا من متصنع بان أثر الغرابة عليه ، وظهرت مخايل الاستيحاش فيه» . « إعجاز القرآن ص ٢٨. » . وقد يذهب بعض الباحثين إلى الظن بأن الباقلاني يتحدث هنا عن الصدق والكذب ، ولكن هذا الظن بعيد عن الصواب ، لأن ما يعنيه ليس الصدق الفني، أو الواقعي ، وإنما عنى القول بان سجيّة الشاعر وطباعه وخصائصه الذاتية تؤثر في طريقة تخيّره للألفاظ ، فالأسلوب وليد المزاج الذاتي للشاعر أو الناثر ، ولذلك إذا كان أبو نواس ميّالاً بطبعه للشطارة ، والبطالة ، فإن نعته للخمر هو المجال الذي يجوّد فيه ، ويُحْسِن ، أما وصفه للمهامه والبوادي فشتان أن يقارن بوصف ذي الرّمة « إعجاز القرآن : ٢٨. » . وإذا خرج الشاعر أو الناثر عن الموضوع الذي يلائم طبعه وسجيته إلى غيره مما لا يناسبه ولا يوائمه اختلّ مظهره البياني لأن « الشيء في معدنه أعز ، وإلى مظّانه أحنّ». « إعجاز القرآن : ٢٨١ » . واللافت للنظر أن الباقلاني حين تكلّم على الأسلوب الشخصي الذي يميّز كاتباً عن كاتب، وشاعراً عن شاعر، لم ينس أن بعض الشعراء ، أو كتاب الرسائل ، قد يتقاربون في الأساليب ولذلك نجده يتناول ما يسمى بالأسلوب العصري ، أي الطريقة الكتابية التي تميز كتّاب عصر من العصور ، يقول : « ولا يخفى على الرجل في زماننا الفصل بين رسائل عبد الحميد وطبقته، ومن جاءوا بعده ، حتى إنه ليشتبه عليه ما بين رسائل ابن العميد ورسائل أهل عصره ، ومن برع بعده في صناعة الرسائل وتقدم في شأوها » . « إعجاز القرآن : ١٢١ ». فالكتاب قد يتدانون ، بفضل

التأثّر والتأثير وتبادل المعرفة والخبرة، فتصبح لكتاباتهم طريقةٌ تميّزها عن غيرها من كتابات الحقب الأخرى « إعجاز القرآن : ١٢٢ » .

أسلوب القرآن دليل إعجازه :

وإكثار الباقلاني من الحديث عن الأسلوب الشخصي له مغزاه ، وهو أن يصل من خلال ذلك إلى أن لكل إنسان أسلوباً يميزه عن غيره، وأن أسلوبه يختلف ويتغير بحسب الموضوع الذي يتناوله ، فإذا خرج منه إلى غيره اختلفت الطريقة ، وتبدل النّظم ، وأن هذا كله متأثر بما طبع عليه المتكلم وجبل « ص ٢٠٠ »

فإذا صحّ هذا كله من خلال الأمثلة والشواهد فإن إعجاز القرآن يتجلّى في خروجه على هذه المواصفات التي تميز أساليب البشر ، فالقرآن منفرد بأسلوب ، وهو أسلوب يشهد بأنه من كلام ليس من جنس كلام العرب ، وإن كان يستخدم ألفاظهم وحروفهم التي يستخدمونها في شعرهم ونثرهم وخطبهم وكلامهم العادي ، وهذا الاختلاف ينشأ من كون صاحب الكلام هو الله الذي ليس كمثله شيء، فإذا كان الكلام العادي منبيء عن شخص المتكلم وصفاته فالأحرى بكلام الله سبحانه أن ينبيء عن ذاته ـ تعالى ـ ومن هنا فإن أسلوب القرآن هو مظهر تفرده وتمايزه عن جنسس الكلام الإنسي ، وهو سر إعجازه ، وسبب إخفاق القوم الفصحاء في معارضته والإتيان « بسورة بل بآية من مثله » فالقرآن معجز في أسلوبه الذي يسير على سَنَن ونَمَط متجانس ، دونما اختلال أو اضطراب أو تفاوت بين سورة وسورة ، أو آية وآية ، أو موضوع وموضوع ، فهو على الدوام منفرد بذلك الأسلوب . « إعجاز القرآن : ٢٠٥ » وهو أسلوب مباين لأساليب سائر كلام العرب بما يتضمنه من تجاوزه من البلاغة الحدّ الذين يقدر عليه البشر « إعجاز القرآن : ٢٨٦ » . والأسلوب ليس بالبلاغة قطعاً لأنها صفة تدل على تميّز العبارة المنفردة ، بينما

الأسلوب مختص بمعنى آخر يشمل الفواتح والخواتم والمبادىء والمثاني والطوالع والوسائط والفواصل ، ويشمل ما في نظم السّور من حسن التخلّص بين المعنى والمعنى ، وبين المؤتلف والمختلف ، والمتفق والمتّسق « إعجاز القرآن : ٣٠٠ » ويكرر الباقلاني أن أسلوب القرآن في هذا مباين لجميع الأساليب « ص ٢١٦ » .

الأسلوب هو المظهر اللفظي :

والسؤال الذي يحين موعد طرحه الآن هو : ماالذي عناه الباقلاني بالأسلوب ؟ أهو المظهر اللفظي للنّص أم ماذا ؟ في كثير من النّصوص التي استشهد بها الباقلاني كمعلقة امريء القيس ، وقصيدة البحتري ، تناولها تناولاً قائماً على دراسة الجانب اللفظي والتركيبي ، وما يعرض للكلام من فنون التركيب والاتساق والتناسب . وهذا تقريباً ما يجري التركيز عليه الآن في معظم الدراسات الأسلوبية ، وهي دراسات تعتمد على معرفة الأسلوب الشخصي ، والأسلوب العصري ، " ٤ " والملاءمة بين الألفاظ ، والتناسب والوحدة في النص ، وآية حرص الباقلاني على درس المظهر اللفظي قوله إن اختيار اللفظ ، وإحلاله الموقع المناسب في السياق ، هو أساس البلاغة ، والاحسان في البيان ، فان « إحدى اللفظتين قد تنفر في موضع ، وتزلّ عن مكان لا تزلّ عنه اللفظة الأخرى ، بل تتمكن فيه ، وتضرب بجرانها ، وتراها في مظّانها ، وتجدها غير منازعة إلى أوطانها ، وتجد الأخرى لو وضعت موضعها في محل نفار ، ومرمى شراد ، ونابية عن استقرار » . « إعجاز القرآن : ١٨٤ » . وهو محتاجّ في دراسة الأسلوب إلى مقاييس غاية في الضبط والاتقان ، فالبيان مرهون بأن يأتي كل شيء على قياس دقيق : فعذوبة الشعر قد تضيع بنقصان حرف أو زيادة حرف ، فيصير إلى الكزازة ، وتعود ملاحته ملوحة ، وفصاحته عيّاً ، وبراعته تكلفاً ، وسلاسته تعسّفاً ، وملاسته تلويّاً وتعقداً ؟ « إعجاز القرآن :

ص ٢٢٠ » . وأول ما ينبغي ملاحظته في القرآن أنه أسلوب مغاير لأساليب الناس فهو لا يختلف ولا يتغير تبعًا للموضوع أو المناسبة وقد لمس الباقلاني صحة أنّ أي تغيير في المحتوى يتبعه تغيير في المظهر اللفظي للنّص ، فإذا كان الشاعر برع في سياق معين ، ثم خرج منه إلى سياق آخر تغيرت ألفاظه ، وطرقه ، وقد يقصّر عن المستوى الذي عرف به إلى مستوى أدنى « ألا ترى أن الشاعر المفلق إذا جاء إلى الزهد قصّر ، والأديب إذا تكلم في بيان الأحكام ، وذِكر الحلال والحرام ، لم يكن كلامه فيه على حساب كلامه في غيره ونظم القرآن لا يفاوت في شيء ، ولا يتباين في أمر ولا يختل في حال » « إعجاز القرآن : ٢٠٠ »

ومن هنا فإن أسلوب القرآن الذي يختلف عن أسلوب الناس في ذلك أسلوب واحد في جميع سوره وآياته وهو أسلوب قائم على الترابط ، والتناسب ، سواء فيما بين المحتوى أو تسلسل الالفاظ واطرادها في قوالب منظومة ، تتصل مقدماتها مع ماتنتهي إليه من أخبار الربوبية ، فالخروج من قصة إلى قصة ، أو من باب إلى باب ، يتم بطريقة قائمة على التناسب في نظم الفصل إلى الفصل بحيث يصور لنا الفصل وصلاً ، هذا مع كون آياته وتراكيبه لو أفردت لكانت غاية في الحسن « إعجاز القرآن : ١٩٠ » .

اسلوب القرآن يميزه عن كلام البشر :

ويشير الباقلاني في غير موضع إلى ما يميّز القرآن عن غيره من الكلام لو افرد جزء منه أو عُشْر أو آية أو كلمة لاحتفظ هذا المنفرد بمزاياه الأسلوبية ، ولو أعيد إلى ما يسبقه أو يلحقه من أجزاء لكان على ما هو عليه من غاية الحسن وعظم الاعجاز ،فهو وصف يطلق على القرآن كاملاً ومجزأً ، وكان التحدي للمشركين أن يأتوا بسورة ثم بآية منه ، إنّ الأسلوب ـ الذي هو المظهر اللفظي للكلام الإلهي ـ سمة لافتة للقرآن ، ولا يشاركه فيه كلام ، حتى اننا لو

خلطنا شيئا من القرآن بكلام الشعراء والبلغاء والأبيناء لبرز من خلاله ، وبان أنه من القرآن. وكان الشعراء قد دأبوا على تضمين اشعارهم بعض آياته ومن المؤكد أن ذلك الاقتباس برهن دائماً على صحة القول بتفرد أسلوبه وتميزه عن غيره ، يقول : « ولولا ما أكره من تضمين القرآن في الشّعر لأنشدتك الفاظاً وقعت مضمّنة ، لتعلم كيف تلوح عليه ، وكيف ترى بهجتها في أفنائه ، وكيف تنماز منه ، حتى إنه لو تامله من لم يقرأ القرآن لتبين أنه أجنبي عن الكلام الذي تضمّنه » . « اعجاز القرآن : ٢٠٥ » والواقع أن فكرة التّفرد الأسلوبي ، والربط بين أسلوب الكلام والسمات الشخصية ، والذاتية، للمتكلم ، من الامور التي جاءت وليدة الفكر الكلامي لدى الباقلاني ، لقد كان مشغولاً بفكرة التنزيه ، والردّ على من يشبهون الله - تعالى - بغيره من مخلوقاته ، وهذه كلها أفكار كلامية مرتبطة بالصفات وكلام الله وغير ذلك فبتركيزه على فكرة أن القرآن كلامٌ مغاير لكلام العرب ، وإن كان مؤلفاً من حروفهم وألفاظهم ، وباصراره على فكرة أن أسلوبه مغاير لكل الأساليب ومباين لها ، وأنّ ما ينطبق عليه من الوحدة والتجانس لا يتفق وأساليب البشر ، معناه أن يفصح عن ذات متكلمة مغايرة لطبائع البشر العاديّين . وفي ذلك إثبات أن القرآن معجزة لا يمكن أن تكون من نتاج البشر وأن هذه المعجزة تنبيء عن صفات الخالق ، وقد طوّر عبد القاهر « ٤٧١ هـ » الجرجاني هذه الفكرة وهي فكرة أن الاسلوب القرآني هو الدّليل الساطع على إعجازه ، واقتبس لفظة « النظم » التي استخدمها الباقلاني مراراً وتكراراً ، وكانت في الأصل مما استخدمه الجاحظ في وسم كتابه « نظم القرآن » . وأسهب عبد القاهر في شرح « النظم » الذي جعله لفظاً اعمّ من لفظ الأسلوب . وتناول أيضاً فكرة « الوصل والفصل » والتناسب والشمول ، وانعدام التفاوت ، وكل ذلك من الأمور التي ألمع إليها الباقلاني ، ومن قبله الخطابي والرّماني .

الاحالات :

١ ـ ينظر البغدادي : تاريخ بغداد ـ بيروت، دار الكتاب العربي ـ ٥ : ٣٧٩ ـ وقد علمت بعد كتابة هذا البحث أن أحد الطلبة الدارسين في الجامعات البريطانية يعكف منذ مدة لدراسة الباقلاني وكتابه في اطروحة سجلها لنيل درجة الدكتوراة .

٢ ـ صدر في القاهرة عام ١٩٥٤ .

٣ ـ بعد صدور طبعة الكتاب ظهرت دراسات عن الباقلاني، حفني محمد شرف : اعجاز القرآن البياني ، مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٧١ ، ٨٦ ، وعائشة عبد الرحمن : الاعجاز البياني للقرآن ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٧١ « ص ـ ١٠٧ » .

٤ ـ للاستزادة انظر في : غراهام هو ـ الأسلوب والاسلوبية، ترجمة : كاظم سعد الدين ، بغداد ، ١٩٨٥ ولا سيما الثالث والرابع وكلامه على الأسلوب الشخصي واسلوب الفترة ص ٢٩ ـ ٥٨ .

من مصادر البحث : ـ

١ ـ ابن الاثير ، الكامل في التاريخ ، دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ .

٢ ـ إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط٢، ١٩٨٦ .

٣ ـ الباقلاني : إعجاز القرآن ، تحقيق السيد أحمد صقر ، دار المعارف بمصر ، ط ٣، ١٩٧١ .

٤ ـ بروكلمان : تاريخ الادب العربي ، تعريب يعقوب بكر ورمضان عبد التواب ، دار المعارف ، مصر ، دت .

٥ ـ البغدادي : الفرق بين الفرق ، تحقيق محيي الدين عبد الحميد ، دار المعرفة بيروت ، لبنان ، دت .

٦ ـ ابن خلكان : وفيات الأعيان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، دت .

٧ ـ الشهرستاني : الملل والنحل ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ١٩٨٤ .

٨ ـ ابن عساكر : تبيين كذب المفتري فيما نسب إلى الامام أبي الحسن الأشعري ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٤ .

٩ ـ محمد خلف الله : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن للرّماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، حقّقها وعلّق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، مصر « دون تاريخ » .

بعض الظواهر الفونولوجية
في
كتاب سيبويه

اعتاد الدارسون للعربية أن يعرضوا في بعض كتب النحو لظواهر صوتية خالصة كالإدغام والاعلال ، والقلب ، والابدال . واعتادوا أن يشيروا في كتب التجويد إلى بعض هاته الظواهر : كالاظهار والاخفاء ، والامالة ، والرَّوْم ، والاشْمام ، وغيرها من طرق تتبع في قراءة القرآن وترتيله وتجويده . وما علم هؤلاء الدارسون ان هذه الظواهر اقرب الى البحث الصوتي منها الى النحو أو الصرف . والدارس الوحيد الذي تنبه إلى هذا الوهم هو ابو الفتح عثمان بن جني النحوي « ٣٩٢ هـ ١٠٠١م » الذي اشار في غير موقع إلى ان علم الصرف ينبغي أن يوضع أولاً في كتب النحو لأنه يتصل بمعرفة احوال الكَلِم الثابتة ، وهذا أصل لا غنى عنه لمعرفة الأحوال المتنقلة . ولكن هذا الضَّرب من العلم لما كان عويصاً صعبا بدىء قبله بمعرفة النحو ، ثم جيء به ليكون الارتياض في النحو مُوَطِّئاً للدخول فيه . « المنصف : ١ / ٤ ـ ٥ » وفي كتابه سر صناعة الاعراب: « مصر ، ١٩٥٤ » عمد إلى تناول الظواهر الصوتية والصرفية . وشغل في كتابه : « الخصائص » بدراسة الجانب الصوتي للكلمة ضمن ما شغل به من قضايا العربية ، وفي هذا يكون قد عدل عن الطريق الذي اختطه الخليل بن أحمد « ١٧٥ هـ ـ ٧٩١ م » وتلميذه الاشهر سيبويه ، ومن تقيّل قيلهما من نحاة البصريين والكوفيين . ومهما يكن من أمر فإن الذي عمد إليه وهو خلط الدرس الصوتي بالدرس الصرفي هو الذي يركز فيه المحدثون عادة في إطار ما يسمونه بالبحث الفونولوجي phonology

مهمة البحث الفونولوجي :

ويؤكد تروبتسكي « ١٨٩٠ ـ ١٩٣٨ » على أن الفونولوجيا هي معالجة الظواهر الصوتية بحسب وظيفتها داخل بنية الكلمة ، فإذا قلنا إن « النون » صوت صحيح ، مجهور ، وأسناني ، وأغنّ ، فإن هذا الوصف يدخل في نطاق علم الصوتيات المجردة ، أما إذا أشرنا

لتنوع النون بحسب موقعها في الكلمة ، وسياقها الصوتي ، فهذا هو البحث الفونولوجي . « حلمي : ١٠٥ » وزيادة على ذلك فإن الفونولوجي يهتم بدراسة العلائق الصوتية بين كلمة وأخرى . ويتأمل الأثر الذي يتركه أحد الأصوات في كلمة ما بصوت آخر في كلمة تالية من خلال ما يسمى العلاقات التوليفية ، ومثال ذلك كلمتا give و him تلفظان في علاقة تأليفية « givim "Richards, phonology" وبعبارة أخرى فإن الفونولوجيا تتناول الاصوات اللغوية وما يعرض لها من صور نطقية عديدة تبعاً للسياق الذي هي فيه وهو تنوع عام موجود في كل اللغات « بشر : ٢٨ ـ ٣٠ » فصوت N† على سبيل المثال يتكون من ملامسة طرف اللسان « الذلق » للثة العليا ، ولكن إذا جاورته اللاصقة الصرفية th في كلمة مثل tenth فإن نطقه يكون بطريقة مغايرة ، فاللسان في النطق الجديد لا يلامس اللثة العليا حسْب بل يلامس الأسنان . ونستطيع ملاحظة مثل هذا التغيير في كلمات كثيرة جداً مثل eleventh وهذا التغيير الصوتي يسمى تغييراً سياقياً أو فونولوجياً .

ويرى كثير من المحدثين أن دراسة الاصوات اللغوية تنقسم إلى عدة أقسام اشهرها قسم الدراسات الصوتية الاكوستيكية . وهو الاهتمام بالاصوات من حيث طبيعتها الفيزيائية : مخارجها . اطوالها ، وصفاتها وخصائصها . ولكن من الواضح اننا لا نتكلم باصوات مفردة ، بل إن الكلام الانساني مكوّن من أصوات مجمّعة ، أو سلاسل صوتية متعاقبة متشابكة الى اقصى حد ، بحيث يخيل لبعض الناس ان من المستحيل التفريق بين صوت وآخر . واذا كانت الدراسة الصوتية المجردة تعتمد على دراسة كل صوت بمفرده فإن الفونولوجي يعمد إلى وضع هذه الاصوات ضمن علاقاتها السياقية فيدرسها ويبين خصائصها التفصيلية تبعاً لتنوع السياق . « بشر : ١٥٥ » . ويذكر كانتينو في كتابه « دروس في علم الأصوات

العربية» ان اللغويين العرب ابدوا اهتماما بالجانب الفونولوجي في بحثهم الصوتي يفوق اهتمامهم الذي ابدوه بالجانب الاكوستيكي . « تونس ، ١٩٦٦ : ١٧ » . وكانت دراساتهم لهذا الجانب مزيجاً من الدراسة الصرفية والنحوية ، وكأنهم يؤكدون ، بهذا الذي ذهبوا فيه، وسبقوا إليه ، صحة ما يذهب اليه عالم اللغة الانجليزية جون روبرت فيرث Firth من حيث أن دراسة التنوّعات النطقية التي تطرأ على الصوت اللغوي في سياقه اللفظي باختلاف النغمة tone أو النبر Stress أو طوله Length لا يمكن ان تنفصل عن دراسة الجانب الصرفي(Papers, Morphogogy,23)، ولما كان المستوى الصوتي متأثرا بالمستوى الصرفي فإن دراسة الفونولوجيا تتكىء أيضا على الصوتيات المجردة ، او الاكوستيكية . فالباحث الفونولوجي يفسر التغيرات النطقية التي تطرأ على الاصوات في السلاسل الكلامية اعتمادا على معطيات البحث الصوتي الخالص . وهذا واضح في المثال الذي أوردناه حول اختلاف النطق بالصوت اللغوي الانجليزي (N) . ويستخدم جهاز الرسم الطيفي لإثبات التغيير النطقي الذي يطرأ على الأصوات بسبب تأثير السواكن على الحركات . وتَبيّن َمن رسم الجهاز أن السواكن تقتسم جرْسَ الحركات المحيطة بها ، وأن صوت e بالفرنسية قبل صوتl يعطي الطيف ذاته الذي يعطيه قبل الصائت aأو u مثلا : (مالمبرج: ٣٩ ، وحجازي : ٣٨ ـ ٣٩) .

الظواهر الفونولوجية في اللغات :

وعلى الرغم من أن الظواهر الفونولوجية من الصعب إحصاؤها، واستقصاؤها نظرا للتنوع الذي لا حد له في النطق لدى المتكلمين (Sapirs , 5) فقد عمد الدارسون إلى إحصاء هذه الظواهر مع التنبيه على أن لكل لغة نظامها الصوتي او الفونولوجي الخاص بها ، سواء من حيث تفسير هذه الظواهر ، أو تنوعها ، أو انتشارها . ومن هاته الظواهر الإعلال Ablaut وهو أن يتم تغيير صوت i في

كلمــة Sing إلى a فـي كلمـة Sang والى o في كلمــة Song. ومنـه تحويل صوت العلة من صوت خلفي المخرج إلى صوت أمامي كما في الجمع Feet للمفرد Foot (ماريوباي : ١٤٧) والمماثلة Assimilaion ، وهي جعل الصوتين المختلفين متماثلين ، ومثال ذلك أن أهالي لندن ينطقون كلمة London بجعل صوت d نونا فيقولون Lonnon وفي الأمريكية Wannerful بدلاً من Wanderful . والمخالفة Dissimila- tion نقيض المماثلة ، أي جعل الصوتين المتقاربين صوتين متباعدين. ومثال ذلك التخلص من إحدى الرائين في كلمة Pereg- rinum اللاتينية وتعويضها بلام في الفرنسية Pelerium (ماريوباي : ١٤٨) والحذف hapology وهو إخفاء احد المقاطع غير المنبورة في الكلمة مع تشديد النبر على المقطع غير المحذوف ، وهذا يظهر من نطقهم كلمة until على أنها till (مالبرج : ٢٩٠) . ومن ذلك أيضا إضافة حركة في مقدمة الكلمة او الفعل قبل مجموعة من السواكن ، نحو إضافة e الى الكلمة Special اللاتينية في اللغة الإسبانية والى كلمة Stella بحيث اصبحت estella (ماريو باي : ١٤٨) . ومن هذه الظواهر إضافة صوت صحيح في وسط الكلمة ، حشوا ، لتسهيل النطق . فالكلمة اللاتينية Chamr اضيف اليها صوت b لتصبح Chambr بالفرنسية لتسهيل النطق والانتقال من صوت M إلى صوت r . وقد يحدث العكس فيتم التخلي عن صوت صحيح في وسط الكلمة ، او أولها لتسهيل النطق ، كما في قولهم تسطيع بدلا من تستطيع أو « ولا تنابزوا » بدلا من « ولا تتنابزوا » والسبب كراهية توالي المثلين. (تمّام حسّان : العربية معناها ومبناها : ٢٩٨) . والقلب المكاني Metathesis هو أحد التبدلات النطقية التي تطرأ على الصوت اللغوي. ففي كلمة bird الانجليزية الحديثة وقع قلب مكاني إذ إن الأصل هوbrib كذلك كلمة run التي كان اصلها urnon(Wordhough: 202) وقد يحدث التغيير الفونولوجي بإطالة الصوت اللغوي . وهو مشابه لما عبر عنه المتقدمون بالإشباع أو مطل

الصوت. وهذا يقع في أصوات العلة وغيرها . والسامع - بلا ادنى شك - يلاحظ بسرعة ووضوح أن طول صوت العلة a في كلمة sad أكبر منه في كلمة sat وكذلك طوله في rice اظهَرُ وأبْيَنَ مُن طوله في riseوعلى هذا الطول يُعْتَمَدُ في تمييز المعاني للألفاظ المتشابهة . ويؤكد اللغويون على أن هذه الزيادة في شأو الصوت اللغوي مردها تأثره بما جاوره من اصوات : « داود عبده : ٢٥ ـ ٢٦ » ويغلب على الاصوات اللغوية وبخاصة العلل ان تتأثر بسياق الوصل والفصل ، أو الوقف والابتداء يحيث يطول الصوت أو يقصر ، وهذا لا يتوقف على عملية التنغيم intontaion حسب ، بل قد يتطرق إلى ظواهر اخرى كزيادة صوت من أجل الوقوف عليه أو زيادة حركة في البداية كما ذكرنا في كلمة special الاسبانية . وثمة ظاهرة اخرى تكلم عليها اللغويون وهي : التفخيم والترقيق السياقي . فصوت L بالانجليزية يشبه صوت N المكون من اتصال ذلق اللسان باللثة العليا Apper gums مع نفاذ الهواء من الجانبين ، ولذلك نجدها في نهايات المقاطع سواء في الانجليزية البريطانية أو الامريكية يكتسب جرساً مفخماً كما في clark وسببه ارتفاع مؤخرة اللسان تجاه الحنك الرخو بينما لانجد هذا التفخيم في كلمة clear . « مالمبرج : ٧٠ » .

ريادة سيبويه للبحث الفونولوجي العربي :-

ومما يلاحظ أن اللغويين العرب تحدثوا في هذه الظواهر ،وزادوا عليها كثيراً ، إلا أن حديثهم جاء في فيض من الكلام على النحو والصرف والقراءات القرآنية والدلالة ، إلا ما كان نادراً . «محمد أنور : ص ٩٤٠ ـ ٩٤١ » . وقد أشرنا من قبل الى جهود ابن جني ، وما جاء في كتابه الخصائص من دَرْس لهاتيك الظواهر ، لا سيما ظاهرة تقريب الاصوات ، وهي تسمية قريبة من تسمية المحدثين لها بالمماثلة . « عبده الراجحي : ص ١٤٠ » . وكان قد نوه بهذه الملاحظات ، وأثنى عليها ، عالم الاصوات : هنري فليش في

كتابه الموسوم « بدراسة في علم الاصوات العربي » . (شاهين: ٦٩).

أما سيبيويه ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر « ١٨٠ هـ ٧٩٦ م » فهو دون ادنى شك المؤسس الأول - فيما نعلم - للبحث الفونولوجي العربي ، وإن كان قد اعتمد في جل ارائه على استاذه الخليل بن أحمد الذي لم يترك لنا كتاباً في النحو ، وقد كان مجيء سيبويه بعد طائفة من النحاة البصريين الذين ارسو قواعد البحث في اللغة العربية وأصوله ، ومنهم ابن ابي اسحق « ١١٧هـ - ٧٣٥ م » وعيسى بن عمر « ١٤٩ هـ - ٧٦٦ م » وأبو عمرو ابن العلاء « ١٥٤ هـ ٧٧٠ م » والأخفش الاكبر « ١٥٧ هـ - ٣٧٣ م » والخليل . ولاشك في أن هذه الاسماء ، ولا سيما الثلاثة الاخيرة ، من أبرز المتقدمين في صناعة النحو . وأخذ سيبويه عن الخليل كما أشرنا - وعن يونس بن حبيب وعيسى بن عمر ، وبرع في النحو ، وصنف كتابه الذي لم يسبقه أحد إلى مثله ، ولا لحقه أحد من بعده . « ابن الانباري : ٦١ » . وبلغ هذا الكتاب شأنا من الشهرة والتداول أن أصبحت الاشارة إليه بكلمة « الكتاب » كافية ليعلم الناس أنه كتاب سيبويه لا غيره . (السابق : ٦٣) ونسب إلى أبي العباس محمد بن يزيد المبرد «٢٨٥هـ - ٨٩٧ م » قوله لمن قرأ كتاب سيبويه « هل ركبت البحر ؟ » وقيل عن أبي عثمان المازني « ٢٤٩ هـ - ٨٦٣ م » صاحب « التصريف » إنه كان يقول في الشهادة لكتاب سيبويه ، وفضله في النحو ، واكتماله: « من أراد أن يعمل كتاباً في النحو بعد سيبويه فليستح » . «السابق : ٦٣ » وبلغ افتتان الناس بكتاب سيبويه أن أدعوا صلة صاحبة بالجن ، وانهم كانوا يملون عليه النحو ، بل زعموه من الجن . « السابق : ٦٤ » ، وتتلمذ لسيبويه أشهر النحويين منهم الأخفش الذي كان يكبره سناً ، وقد اتصل به ، وأخذ عنه ، كما أخذ عنه ابو علي بن المستريب المعروف بقطرب ، وتناظر مع الكسائي في بغداد مناظرة مشهورة « الزبيدي : ٦٨ » واختلف في سنة وفاته ،

فبعضهم يذكر انها كانت سنة ١٦١ هـ ، وبعضهم يذكر انها كانت سنة ١٨٨ هـ ، واخر يقول بل هي سنة ١٩٤ هـ ، والارجح انه مات قبل ذلك لأن الكسائي توفي بعده ، وكانت وفاة الكسائي سنة ١٨٣ هـ . وقيل كان عمره عند وفاته ٣٢ سنة ، وزيد على ذلك فقيل بل ثلاثاً وثلاثين سنة ، وقيل بل نيف على الاربعين . وزعم الزبيدي أنه توفي عام ١٨٠ هـ ، وله ثلاث وثلاثون « طبقات النحويين : ٧٢ » .

الظواهر الفونولوجية في الكتاب :

والمعروف أن كتاب سيبويه كتاب في النحو ، ولكن فيه فيضاً من الملاحظات الصوتية يجعل من مؤلفه رائداً للبحث الصوتي بعد الخليل بن أحمد الفراهيدي . وقد تكلم في الابواب الاخيرة من كتابه عن الجانب المجرد للاصوات « الحروف » وهو المخارج ، والصفات الثنائية كالجهر والهمس ، والرخاوة والشدة ، والاطباق والانفتاح ، ووصف أحرف العلة « الصوائت » وطريقة نطق كل صوت منها ، وما يصاحبه من امتداد في النفس أو انغلاق . وتطرق إلى بعض التنوع النطقي لبعض أصوات « حروف » العربية التسعة والعشرين ، فجعلها في النطق اثنين واربعين صوتاً هي مَزيج من الأصوات الأساسية والأصوات الفرعية الناتجة عن اللهجة ، أو الموقع . وبذلك يكون سيبويه قد لمس لمساً خفيفاً فكرة التقلب الفونيمي من جهة والتنوع السياقي من (الكتاب : ٤ / ٤٣٢) جهة ثانية .

زيادة العلة في أول الكلمة :

ومن الظواهر الفونولوجية التي رصدها سيبويه زيادة العلة قبل الساكن ، والعلة هنا هي الف الوصل « زيادة جعلت في موضع سُكّن أوّله » وإذا كان قبلها كلام سقطت . ويلاحظ سيبويه بنظره اللغوي الثاقب ان الف الوصل لازمة الكسر الا اذا كان الحرف الثالث

من الكلمة مضموماً ، نحو أخرج واقتل فهي في هذين المثالين لازمة الضم . « الكتاب ٤ / ١٤٥ » ويستفاد من هذا أن الف الوصل ليست الفاً في الواقع لأنها لو كانت كذلك لما ساغ ان تحرك مرة بالكسر ومرة بالضم ، والألف صوت يتعذر تحريكه ، فالزيادة إذن لا تعدو أن تكون كسرة أو ضمة تزاد في أول الكلمة للتخلص من البدء بالساكن. والاعلال لدى سيبويه في حشو الكلام يكون بحذف صوت العلة حذفاً كاملاً إذا جاء بعده صوت صحيح ساكن « الكتاب : ٤ / ١٥٦ » . وذكر مثالاً على ذلك كلمة « يخَفْ » التي اصلها يخاف ، فتسكين الفاء لدواعي الجزم في « لم يَخَفْ » أدى إلى حذف الألف : فأصبحت لم يخَفْ . وتحدّث عن النقل المكاني الذي يطرأ على الحركة فتحة أو كسرة في حالات الوقف ، لا سيما إذا كان الصوت الذي يسبق الصوت الاخير صوتاً صحيحاً ساكناً ، نحو بكر ، فمن استثقالهم الوقوف على صوتين متتابعتين مع كراهية الوقوف على المتحرك لجأوا إلى نقل حركة الراء إلى الصوت السابق الساكن ، فقالوا : بَكِرْ وعَمِرْ ونَفِرْ وقالوا : بُسُر بدلا من بُسْرْ« الكتاب : ٤ / ١٧٣ » وهذا لا يكون إلا في الوقف ، فاذا كان الوصل امتنع اجراء هذا القلب .

نقل موقع النّبر في الكلمة :

وشبيه بهذا زيادة النبر على بعض الأصوات في الوقف ، كالقاف والجيم والطاء والدال ، والباء ، وهو ما يسميه التجويديون بالقلقلة . فهذه الأصوات « الحروف » في رأيه حروف مُشْرَبة ضُغِطتْ من مواضعها ، فإذا وقفت عليها خرج من الفم صويت ، ونبا اللسان من موضعه ، وهذه الظاهرة تزول في الوصل . « نفسه : ٤ / ١٧٤ » . وإذا كان الوقف على الألف اضطروا إلى زيادة النبر بالهمزة . فقد وصف سيبويه صوت الألف بأنه متسع المخرج ، فإذا اراد المرء الوقوف عليه لم يجد ما يضيق المخرج ، ويمنع استمرار الهواء ، لذا فإنهم يلجأون إلى همز الألف فيقولون

حبلاً ورجلاً كما انحرفوا بها نحو العين ، فقالوا حبلع ، ورجلع . « نفسه ٤ / ١٧٦ » . وقد يزيدون هاءً في الوقف ، وبخاصة في الأفعال المختومة بأصوات « العلل » من واو وياء ، فإذا قالوا لم يرم في الوقف لفظوا بعدها هاء فكأنهم قالوا : لم يرمه ، ولم يغزه . وهذه الزيادة لإظهار السكون ، وهي مبينة عن الصوت المحذوف . « نفسه ٤ / ١٥٩ » . وقد تضاف الهاء - في رأي سيبويه - لبيان الحركة وتمكينها ، كقولهم هلمّه ، وكتابيَه ، وغير ذلك . « الكتاب : ٤ / ١٦١ - ١٦٣ » . ويستثقل التنوين مع الياء في نهاية الكلمة .ولذلك كثر حذف الياء وهي صوت من أصوات العلة . فقالوا : رام وغاز ولكن لو اتصلت الكلمة بأل التعريف لظهرت الياء فيقال الرامي والغازي . «نفسه ٤ / ١٨٣ » .

وهذا التعليل - كما هو واضح - تعليل صوتي مشابه لتعليله إسقاط الألف في « لم يخف » . وفي الوقف قد ينحرف الصوت عن أصله ، فالكاف قد تلفظ لفظاً يشبه الشين أو بين الجيم والشين لتمييز المخاطب المؤنث عن المذكر ، وهذا ما يعرف بالكشكشة التي عرفت في لهجتي تميم وأسد . وتفسير ذلك عند سيبويه ان الكاف والشين صوتان مهموسان فساغ لدى متكلمي هذه القبائل اسقاط الكاف والتعويض عنها بشين فقالوا : إنش ذاهبة ، ومالش ذاهبة. « نفسه ٤/ ١٩٩ »

إطالة الصوت اللغوي : -

ويتحدث سيبويه عن إطالة الصوت اللغوي ، وهذا قد يأتي لأغراض شتى منها الترنم ، والوزن الشعري ، كقول الشاعر :

هُرَيْرَةَ ودّعها وإنْ لامَ لائمُو غداةَ غدٍ أمْ أنتَ للبَيْنِ واجمو

فقد اطيلت الضمة إلى أن أصبحت في اللفظ كالواو ويقول جرير :

أقلّ اللومَ عاذلَ والعتابا وقولي إنْ أصبتُ لقَدْ أصابا

والفتحة - وهي علة قصيرة - اصبحت هنا الفاً ممدودة .

التبدّلات النّطقية للصوائت :

ودرس سيبويه التبدلات النطقية التي تقع على الواو والياء ، فالياء - وهي صوت شجري فموي - قد تلفظ همزة ، وهي من اصوات الحلق باعتقاده « ١ » فيقولون في قضاي وشقاي قضاء وشقاء . وكذلك لفظ الواو همزة - على ما بينهما من تباعد - في اسم الفاعل من الأجوف الواوي كما في قائل : اصلها قاول ، واليائي كما في بائع اصلها بايع . « الكتاب ٤ / ٢٣٥ » والهمزة قد تتحول إلى صوت حلقي آخر وهو « الهاء » يقولون : هرقت الماء وأرقت الماء . وقد تصبح الواو تاءً كما في تراث التي من ورث واتزن التي من وزن ، وتصبح ياء في تصغير بهلول وما شاكلها فتقول بهيليل .

المماثلة أو تقريب الاصوات :

وتقريب الاصوات عند سيبويه تعبير مطابق للتعبير الذي استخدمه المحدثون وهو المماثلة Assimilation ففي بعض الصيغ الصرفية كصيغة افتعل يطرأ تغيير نطقي على التاء لتلفظ بطريقة تقربها من خصائص الصوت المجاور لها . فإذا كان الصوت مجهوراً كالدال أو الذال أو الزاي تصبح التاء دالاً لتناظرها في الجهر فيقال في : أدتعى - اددعى - ادعى . وقد يطرأ عليها ما يسمى بالإطباق لأن الصوت الذي يحاذيها صوت مطبق وهو الطاء أو الضاد أو الظاء أو الصاد ، والصوت المطبق المقابل للتاء هو الطاء لذا تصبح التاء طاءً فيقال : اضطرب واصطنع بدلا من اضترب واصتنع . وهذا الذي سماه سيبويه « تقريب الأصوات » مشابه لما يحدث إذا التقى صوتان احدهما انفى كالنون والأخر شفوي كالباء . فإذا كانت النون ساكنة قبل الباء صعب نقل اللسان مباشرة فحولوا النون إلى صوت مقابل

لها مخرجه الأنف وهو الميم ، فقالوا في عنبر : عمبر « الكتاب ٤ / ٣٣٤ ـ ٣٣٥ » . وقد توقف سيبويه عند ظاهرة مهمة وهي ضعف اصوات العلة ، والضعف متأت في نظره من كون هذه الأصوات تتأثر بأصولها ، فإذا اختلف موقعها في البنية اختلف التأثر . فإذا وقعت الواو والياء في آخر الكلمة كانت أشد تأثراً واعتلالا ، والتنوين الذي هو نون ساكنة يؤدي إلى حذفها . وكذلك ياء الاضافة وعلامة التثنية تؤديان إلى حذف هاته الأصوات ، ولكن إذا كانت في الوسط ، أو في أول الكلمة فإن التأثير تخف حدته . ومن مظاهر اعتلال الواو والياء في آخر الكلمة انهما تلفظان الفاً إذا كان ما قبلهما مفتوحاً : فغَزَوَ تصبح غزا ورميَ تصبح رمى : ولكن إذا جاء بعدهما صوت صحيح لم تحذفا ، فنقول « غزوْت » و « رميْت » .« الكتاب : ٤ / ٣٨١ » .

ويحدد من خلال ملاحظاته هاته عددا من العلاقات التي تشكل ملامح مميزة distinctive features للنظام الفونولوجي العربي. ومن هذه العلاقات تجنب اجتماع السواكن : أي الاصوات الصحيحة أو الصوامت consonant ولا بد في هاته الحال من إضافة حركة ، او اجراء قلب مكاني ، أو إدغام صوت في آخر للتخلص من هذا التتابع « الكتاب ٤ / ٤٤٥ » . وادرك أن في العربية اصواتاً قابلة للإدغام في أصوات أخرى ولكن العكس مستحيل ، ومثال ذلك أن الميم إذا جاءت ساكنة لم تدغم في الباء إذا اعقبتها كما في أكرم به ، ولكن إذا جاءت الباء هي الاولى ساغ الادغام وحَسُن ، فيقولون في : « اصحب مطراً » اصحمطراً . والفاء لا تدغم في الباء « لانها من باطن الشفة وأطراف الاسنان في حين أن الباء تدغم في الفاء للتقارب ، فيقال «إذ هفي ذلك » بدلاً من اذهب في ذلك » « الكتاب ٤ / ٤٤٥ ـ ٤٤٩ ».

ويقفنا سيبويه على تأثير الاصوات الحلقية في بعضها كالهاء والحاء والعين والغين ، فهذه الحروف الحلقية ـ في اعتقاده ـ حروف

منها ما يحتاج إلى المماثلة ومنها ما يحتاج المخالفة . وقد تناول النون ، وهي من أشد اصوات العربية تأثراً بالعلاقات الفونولوجيية، إذ يطرأ عليها الادغام ، ويطرأ عليها الاظهار ، ويطرأ عليها الاخفاء ، وتكون خفيفة ومشددة كما تكون ساكنة ومتحركة . ويبين صاحب الكتاب المواقع التي تحتاج فيها الى اي من هذه الاشياء « الكتاب ٤ / ٤٥٤ ـ ٤٥٥ » . وعليه كان جل اعتماد أصحاب القراءت « الداني : تيسير القراءات السبع ، ٤٥ ، وابن خالويه : الحجة ص ٤٤ ، وابن الجزري : تقريب النشر : ٥٣ و ٥٤ » . وهذا يندرج على اللام ، فهي تدغم في أحد عشر حرفاً صحيحاً كلها من طرف اللسان الا اثنين يخالطان طرف اللسان ، وهذه الاصوات هي ن ر د ت ص ط ظ ز س ش ث ذ « الكتاب ٤ / ٤٥٧ » . وقد ردد اللغويون وعلماء القراءات رأي سيبويه هذا مع بعض الزيادات « ابن الانباري : إيضاح الوقف والابتداء ص ٢٢٠ ، وابن جني : المحتسب في تبيين وجوه القراءات الشاذة ١ / ١٦٥ » .

سيبويه والكلام المنطوق :

وقد حرص سيبويه على دراسة الظواهر الفونولوجية العربية استناداً إلى اللغة المحكية spoken language في زمنه وعصره لا الى اللغة المكتوبة المدونة حسب ، دليلنا على ذلك اشارته الذكية إلى الاصوات « الحروف » المتفرعة عن الحروف الاصلية التي لا يمكن الرمز لها برموز كتابية . ومثال ذلك كلامه على المماثلة بين الصاد المهموسة المطبقة والدال الشديدة المجهورة ،فيقول الصاد جاءت في كلامهم « مزدر / وفزد » كالزاي التي بين الصاد والزاي . « الكتاب ٤ / ٤٧٧ » وهو صوت يبدو أنه كان شائعاً في اللغة المحكية ، وليس له رمز كتابي يشير إليه أو ينم عليه . وهو كالصوت الذي يشيع في أيامنا في كلمة ضابط ومضبوط باللهجات الشامية والاردنية والمصرية الدارجة . ويتطرق سيبويه إلى ظواهر فونولوجية لم

يتطرق إليها المحدثون ، وهي ظواهر لاتفصح عنها اللغة المكتوبة . ونعني ظاهرة الإمالة ، وظاهرة التفخيم ، وظاهرة الرَّوْم و الإشمام والإمالة التي تكون في الالف ، وهي انحراف بها نحو الكسرة ، لاسيما إذا كانت الكلمة فعلاً أجوف ، نحو : طاب ، وهاب ، وخاف ، فقد قرئت في القرآن ممالة ، وإذا سبقت الألف بياء مثل كيال وبياع . « الكتاب : ٤ / ١٢١ » . ويبدو من وصف سيبويه لهذه الظاهرة انها شبيهة بنطق الألف في اللهجة الشامية واللبنانية في عصرنا إذ يقولون بدلا من بياع بييع وكيال : كييل مع فتح فاء الكلمة . ولكن الإمالة لا تكون إلا مع الاصوات المخالفة للألف كما يقول سيبويه ، أما القريبة منها فتمنع الإمالة . ويذكر أن اصواتاً مثل : ص ، ض ، ط ، ظ ، غ ، ق ، خ ، اصوات مستعلية ، وإذا اميلت الألف استعلت ، لذلك لم تحسن الامالة مع هذه الاصوات ، وتنطق الالف كما هي ، لان العمل يكون من وجه واحد أخف على النطق » « الكتاب : ٤ / ١٢٨ » وإذا كان ما بعد الألف صوتاً من غير الاصوات المذكورة مكسوراً حسنت الامالة كما في عالم ومساجد ومفاتح « وإذا امالوا للكسرة التي بعدها ارادوا تقريبها منها كما قربوا الصاد من الزاي في مصدر للخفة ، أما إذا كان ما بعد الألف مفتوحاً ، أو مضموماً ، فإن الامالة لا تكون ، لأن الفتح من الألف ، وهو الزم لها من الكسرة ، ولا تتبع الواو لأنها لاتشبهها » . « الكتاب ٤ / ١١٧ - ١١٨ »

أما الرّوم فهو أن تقف على الكلام المتحرك ، وتشير إلى الحركة، كأنك تروم الرفع أو النصب أو الكسر . واما الاشمام فهو أن تخطف الحركة في الوَقْفِ خطفاً بالالماع إليها دون أن ينبو بها اللسان، وأن يمتد بها الصوت . أما التفخيم فهو كنطق اللام في كلمة « الله » إذا كان الذي قبلها مفتوحاً أو مضموماً . ولا شك في أن السامع يفرق بيسر بين فخامة اللام في قول « والله » ورقتها في

قولنا : « بالله » وهذا ايضاً ينطبق على الالف في كلمة مثل طال والراء في كلمة ضرب . وقد تناول المحدثون هذا النوع من التفخيم ، تحت اسم التفخيم السياقي « محمد علي الخولي : ٢١٦ » .

وبعد فإن ما أشرنا إليه من ظواهر فونولوجية في كتاب سيبويه يحقق الغرض من هذا البحث ، وهو التنبيه على جانب من مجهوده الألسني ، في الوقت الذي ينظر إليه دائماً على أنه نحوي . وقد ضاع تقدير هذا الجانب المهم من تراثه إلا ما كان من اشارات أومأت إليها لدى بعض الباحثين المحدثين ممن تطرقوا للبحث الصوتي العربي . وقد صرفوا اكثر اهتمامهم للكلام فيما ذكره سيبويه من مخارج للأصوات ومن صفات ثنائية تاركين هذا الجانب للدرس النحوي والصرفي ومن حق اللغويين القدماء امثال الخليل وسيبويه وابن جني وغيرهم ، ومن حق المصنفين لكتب القراءات امثال الداني، وابن الانباري ، وغيرهما أن تدرس آراؤهم وتقدر جهودهم في ضوء ما تشير إليه معطيات الدرس اللغوي الحديث من سبقهم للمحدثين في كثير من مسائل هذا الفرع من علم الصوتيات .

مصادر البحث ومراجعه

١ ـ ابن الانباري « ابو البركات » : نزهة الالباء في طبقات الادباء ، تحقيق ابو الفضل ابراهيم ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، دت.

٢ ـ ابن الانباري « ابو بكر » : ايضاح الوقف والابتداء في كتاب الله ، تحقيق محيي الدين رمضان ، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٧١ .

٣ ـ تمام حسان : اللغة العربية معناها ومبناها ، دار المعرفة ، الدار البيضاء ط٢ ، بلا تاريخ .

٤ ـ ابن جني « ابو الفتح » : المنصف ، شرح كتاب التصريف للمازني ، تحقيق ابراهيم مصطفى ، مصر ، ١٩٥٤ .

٥ ـ ابن جني « ابو الفتح » سر صناعة الاعراب ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين ، ١٩٨٨ .

٦ ـ حلمي خليل: العربية وعلم اللغة البنيوي : دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٨

٧ ـ داود عبده : دراسات في علم اصوات العربية ، مؤسسة الصباح للنشر والتوزيع ، الكويت ، دت .

٨ ـ الزبيدي « ابو بكر » : طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، دار المعارف ، مصر ، ط ٢، ١٩٨٤ .

٩ ـ سيبويه : ابو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر : الكتاب ، تحقيق محمد عبد السلام هارون ، عالم الكتب ، بيروت دت .

١٠ ـ عبد الصبور شاهين : القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث ، دار القلم ، مصر ، ١٩٦٥.

١١ - عبده الراجحي : فقه اللغة في الكتب العربية ، دار النهضة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ .

١٢ - كانتينو ، جان : دروس في علم أصوات العربية ، نقله إلى العربية صالح قرماد ، الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٦٦ .

١٣ - كمال بشر : علم اللغة العام « الاصوات » دار المعارف بمصر ، ط٢ ، ١٩٨٦ .

١٤ - ماريو باي : اسس علم اللغة ، ترجمة احمد مختار عمر ، طرابلس - ليبيا ، ١٩٧٢ .

١٥ - مالمبرج ، بارتيل : الصوتيات ، ترجمة د . محمد هليل ، الخرطوم ط ١، ١٩٨٥ .

١٦ - محمد علي الخولي : الاصوات اللغوية ، مكتبة الخريجي ، الرياض ، ط ١ ١٩٨٧ .

١٧ - محمود فهمي حجازي : مدخل إلى علم اللغة ، دار الثقافة ، مصر ، ط ٢ ، ١٩٨٦ .

18 - Firth , J . R , Papers in linguistics ; Oxford University press . London . 4ed, 1964 .

19 - Langacker , Ronald , Language and it's Structure ; Harold Brack &World ince.U.S.A.1967

20 - Richards, Jack, Longman Dictionaray of Applied Linguistics,London, Ist ed, 1985.

21 - Sapir, Edward, Language, Harvest Book , New York . 1949 .

22 - Word hough , Ronald , An Introduction to Linguistics , New york 2 ed, 1977 .



محتويات الكتاب

إصدارات المؤلف

١ - الشعر المعاصر في الاردن - دراسة نقدية، ١٩٧٥

٢ - في الادب والنقد ، دمشق، ١٩٨٠.

٣ - من يذكر البحر (قصص) عمان ، ١٩٨٢

٤ - تداعيات ابن زريق البغدادي الاخيرة ، عمان ، ١٩٨٤

٥ - في القصة والرواية الفلسطينية ، عمان ، ١٩٨٤

٦ - مقالات ضد البنيوية (ترجمة) عمان ، ١٩٨٦

٧ - تجديد الشعر العربي ، عمان ، ١٩٨٧

٨ - الانتفاضة الفلسطينية في الادب العربي ، ١٩٩٠.

٩ - احاديث في الشعر الاردني والفلسطيني الحديث ، عمان ، ١٩٩١

١٠ - فصول في الادب الاردني ونقده ، عمان ، ١٩٩١

١١ - اوراق في اللغة والنقد الادبي ، ١٩٩٢

تحت الطبع

القصة الأردنية القصيرة وبحوث اخرى

*المؤلف : د. ابراهيم خليل

*الناشر : دار الينابيع للنشر والتوزيع

* تلفاكس (٦٤٧٢٩٧) ص.ب (٩٢٦٠٥٨)

عمان ـ الاردن

*الغلاف : ابراهيم شاكر لافي

٨٠١,٩٥ .

ابر ابراهيم خليل

اوراق في اللغة والنقد الادبي / ابراهيم خليل

عمان : دار الينابيع ، ١٩٩٢

(١٣٦)ص

ر.ا (١٩٩٢/١٢/٩٠٦)

١ ـ الادب ـ نقد ١ ـ العنوان

(تمت الفهرسة بمعرفة المكتبة الوطنية)

رقم الايجازة المتسلسل ١٩٩٢/١٢/٧٣٢



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com



دار الينابيع للنشر والتوزيع / عمان
١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م